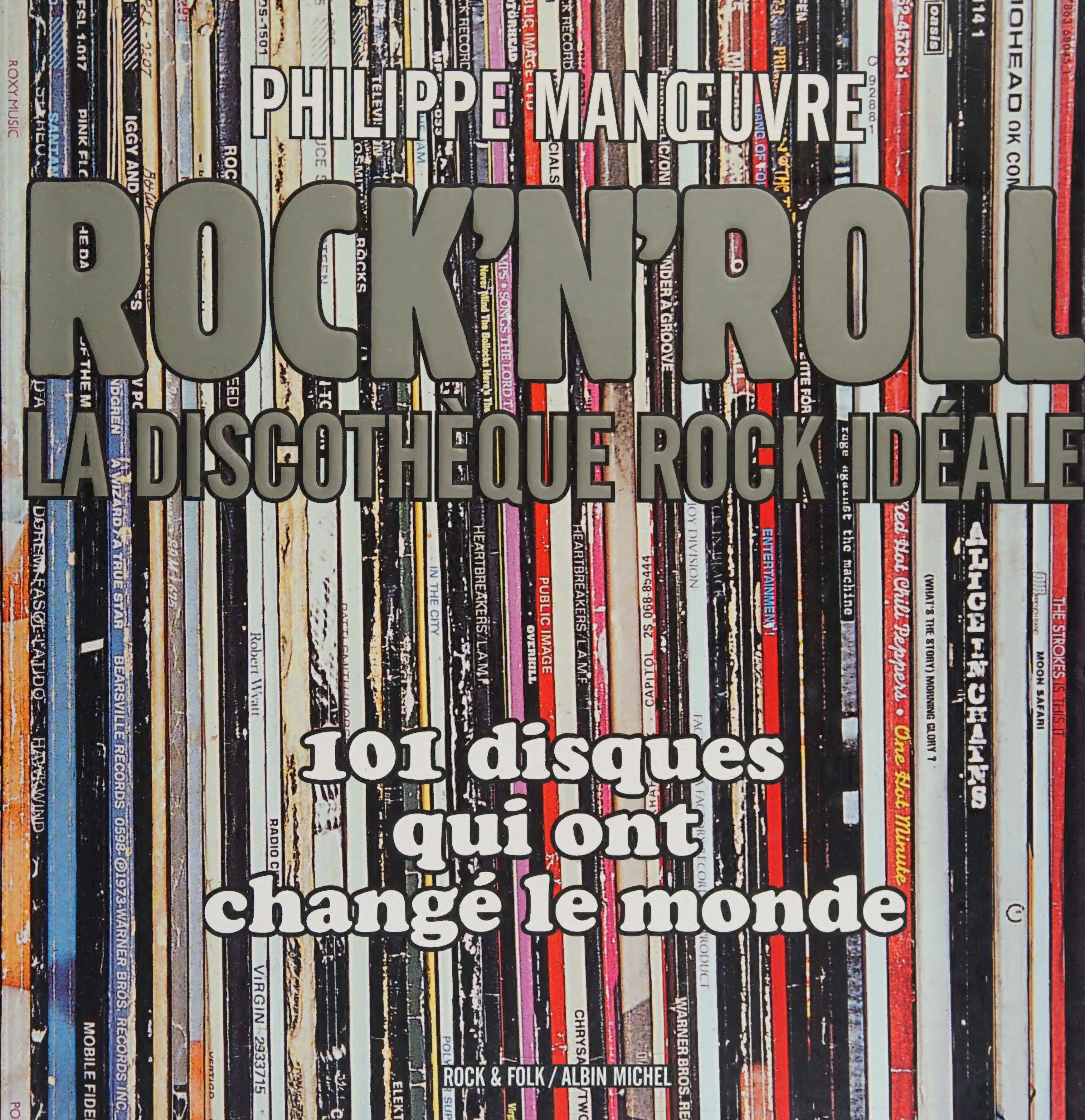

ROXY MUSIC
PINK FLO
IGGY AND
A WIZARD, A TRUE STAR
BEARSVILLE RECORDS
Robert Wyatt
IN THE CITY
Never Mind The Bollocks Here's The
HEARTBREAKERS L.A.M.F.
PUBLIC IMAGE
UNDER A GROOVE
JOY DIVISION
ENTERTAINMENT!
rage against the machine
Red Hot Chili Peppers • One Hot Minute
(WHAT'S THE STORY) MORNING GLORY ?
oasis
MOON SAFARI
THE STROKES IS THIS IT
VIRGIN
WARNER BROS. RECORDS
CAPITOL
CHRYSALIS

PHILIPPE MANŒUVRE

ROCK'N'ROLL

LA DISCOTHÈQUE ROCK IDÉALE

**101 disques
qui ont
changé le monde**

ROCK & FOLK / ALBIN MICHEL

© CHLOE DES LYSSES

Philippe Manœuvre est un journaliste rock, en français rock-critic. Mais pour la plupart des Français et quelques Mick, Keith, Robert, Jimmy ou Iggy, c'est LE journaliste rock. Né la semaine où Elvis sort son premier 45 tours, il entre à Rock&Folk — alors la NRF de la contre-culture — à l'âge de 20 ans. Il y impose, sans délai, sa plume cinglante trempée dans le Jack Daniel's et roborative comme un T-Bone, sur le hard qui tache, le funk moite, quelques mythes urbains et tout ce qui porte un blouson de cuir ou des bas résilles. Fanatique de bande dessinée, il devient rédacteur en chef de Métal Hurlant, initiant bien avant "Alien" une génération entière aux visions futuristes de Druillet, Mœbius, Yves Chaland et autres. Editeur aux Humanoïdes Associés, il révèle au public hexagonal, dans la collection Speed 17, rien moins que Hubert Selby Jr, Hunter S Thompson et Charles Bukowski, considérés depuis comme des légendes de la littérature américaine, les fleurons d'un continent noir. Rejoignant "Les Enfants du Rock" en 1982, il anime avec Jean-Pierre Dionnet l'émission "Sex Machine" : le trublion devient star populaire sans rien changer à son impertinence vitaminée. Un Sept d'Or plus tard, il réalise de nombreux rockumentaires pour Canal+ (les Rolling Stones, James Brown en prison, Dr John et les secrets de New Orleans, ainsi que le mystère Morrison). Suivent en 1999, pas moins de treize films retraçant l'histoire de la pop en France avec François Bergeron ("Babylone Yé-Yé"). Sur le câble, il anime le "Rock Press Club", dont on s'échange encore les VHS aujourd'hui, avec la fine fleur des journalistes rock. En 1998, et à la demande des lecteurs de Rock&Folk, il crée la rubrique Discothèque Idéale. Parallèlement et pendant six ans, il anime tour à tour "Fin de Siècle" et "Les Nuits Electriques" sur France Musiques. Récemment, il aidait Michel Polnareff à mettre en ordre ses souvenirs ("Polnareff par Polnareff", 2005). Actuellement, Philippe Manœuvre n'a pas quitté Rock&Folk, il en est même le rédacteur en chef. Ses hobbies restent le sexe, la drogue et le rock'n'roll.

ERIC DAHAN

ROCK'N'ROLL

© ALBIN MICHEL/ ROCK&FOLK 2005

Albin Michel, 22 rue Huyghens, 75014 Paris.
ISBN : 2-226-15209-1. Impression : Pollina en janvier 2006.
N° d'impression : L 99200. N° d'édition : 24191. Dépôt légal : novembre 2005
Imprimé en France.

A tous les enfants du rock

PHILIPPE MANŒUVRE

ROCK'N'ROLL

LA DISCOTHEQUE ROCK IDEALE

ALBIN MICHEL ★ ROCK&FOLK

Ce qu'on appelle art (peinture, sculpture, écriture, danse, musique) est d'origine magique. C'est-à-dire que cela était originellement employé à des fins cérémonielles pour produire des effets très précis. Dans le monde de la magie, rien n'arrive à moins que quelqu'un ne le désire, ne le veuille, et il existe certaines formules magiques pour canaliser la volonté. L'artiste essaye de faire arriver quelque chose dans l'esprit de celui qui regarde son œuvre.

WILLIAM BURROUGHS

Dieu envoie toujours ses plus valeureux guerriers à la fin.

SKY SAXON

LA DISCOTHEQUE ROCK IDEALE

Jim Morrison comprenait cela et cela l'a hanté toute sa vie. Certains soirs il était nul et pathétique, d'autres soirs il répétait — mais de temps à autre, il se mettait en tête de le faire et de danser et ces nuits-là étaient plus que spéciales. Un de ces jours, il faudra citer les noms pour le vrai Hall Of Fame du rock'n'roll — les noms de maintenant, par-delà Elvis et Chuck Berry et Little Richard — et on parlera de Bob et de Mick et on parlera du "Morrison Hotel". Jouez-le, de temps à autre. Faites cabrer le son à fond sur un de ces vieux amplis MacIntosh avec de gros baffles customisés. Puis reculez, accrochez-vous aux poutres et sentez la musique vous grimper dans les fémurs... ho,ho... Ensuite, oui, vous pourrez dire, et ce sera la vérité, qu'à une époque, vous avez su ce que c'était, d'entendre des hommes jouer du rock'n'roll.

HUNTER S THOMPSON

Premier disque acheté ?

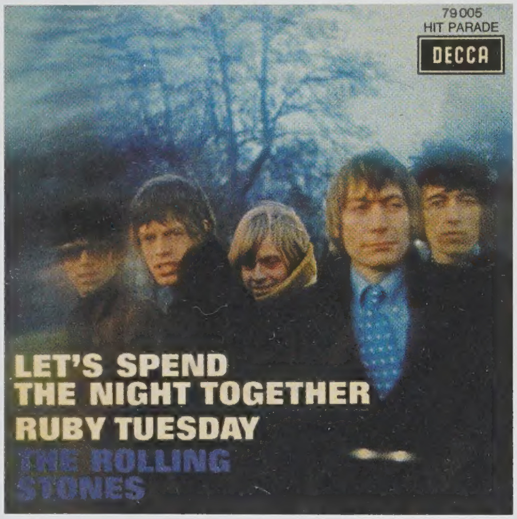
Votre question m'évoque trois 45 tours... et mes 14 ans. Parlons d'abord de "Baby Come Back" des Equals, single pop mais avec tous les ingrédients rock des Stones. En fin de compte, c'était une parodie de "Satisfaction" mais particulièrement réussie, et surtout par un groupe mixte, des Noirs, des Blancs... En 1982, j'ai interviewé Eddy Grant sur France Inter (émission Je Fais Du Rock, supprimée en 1984) et quand je lui ai dit que "Baby Come Back" était mon 45 tours fétiche, il m'a regardé avec une incrédulité extrême. Mais c'est OK, je pense que le disque sur lequel on connaît ses premiers émois amoureux décide de toute votre passion musicale future. Revenons en 1968. Je déniche un vieux single de Jerry Lee Lewis, série *Les Rois du Rock*. C'est un pur shoot de rock'n'roll, "Jenny Jenny", repris à Little Richard. Un Blanc alcoolo white trash chante un truc de Noir drogué et homo, ça se mélange, de plus en plus. Sans connaître ces détails biographiques, dès cette époque, cette violence pionnière me fascine. Qui sont ces gens ? D'où vient leur rage ? Je me reconnais instantanément là-dedans. Voilà, c'était le truc qui faisait battre mon cœur plus vite. Depuis, je ne me suis pas retourné... Mais de fait, le 45 tours crucial de ma vie, c'est bien "Let's Spend The Night Together" des Stones. Celui-là, je n'ai même pas eu besoin de l'écouter. A l'âge de 12 ans, je découvre la pochette dans une vitrine... nous sommes en 1966. Je n'entends pas le disque mais, au vu de la pochette, je sais que j'ai trouvé *mon* groupe.

Comme ça, au premier coup d'œil ?

A l'époque, les gamins choisissaient un groupe comme s'il s'agissait d'un parti pour la vie. Un groupe, c'était une réorganisation utopique de l'univers et on se reconnaissait dans des détails comme le col roulé du chanteur des bien-aimés Yardbirds, la frange du jovial Eric Burdon ou la moue méprisante de certain Pretty Things... Le groupe pop, c'est l'ultime invention des sixties, décennie qui commence avec la formation des Beatles et s'arrête à leur séparation. Ceux qui ont vécu cette période se sont tous fabriqué une personnalité à travers la musique pop des groupes du même nom. Pourtant, elle était loin d'être omniprésente, la pop music ! En France, il y avait trois chaînes de radio, une de télé et aucun des disques qu'on cherchait en vente nulle part ! Très vite, le problème de l'approvisionnement s'est posé. On trouvait plus facilement les journaux rock que les disques rock. On pouvait *lire* que le Velvet Underground était formidable, mais ensuite, trouver l'album pour *écouter* était le départ d'un jeu de piste qui nous emmenait bananer dans les magasins de toute l'Europe. Notre argent de poche étant très limité, on ne pouvait pas acheter tout ce que chroniquait Rock&Folk.

D'où une vraie culture du single à l'époque...

Oui, et du rock-critic également ! Car à une époque où la cassette audio n'existait même pas encore, fallait pas se gourer dans son achat... On passait donc des heures à ruminer une chronique d'album, à la relire, à en parler à ses potes à la récré pour vérifier que ça pourrait être le *grand* truc... Donc, des gens comme Philippe Paringaux, Sacha Reins, Alain Dister, Paul Alessandrini, Hervé Muller, Philippe Garnier ou Jean-Pierre Lentin, étaient des demi-dieux underground... Le cas Yves Adrien est totalement à part : il est le très grand styliste de l'affaire et c'est un visionnaire. Bien sûr, toutes ces plumes affûtées pouvaient donner des envies d'écriture à un kid de Châlons-sur-Marne. Rock-critic, un nouveau boulot, inventé par ma génération. Pardonnez une légère bouffée de satisfaction : nos choix n'étaient pas les pires. Sûr, le grand public s'est gavé de Status Quo, Eagles, Boston, Supertramp et Genesis. Mais, à force de persévérance critique, qu'a-t-on vu revenir dans les préoccupations modernes ? Love, Byrds, Dylan, Beefheart, Velvet, Stooges, Faces, toutes ces intuitions purement rock-critics qui tiennent remarquablement le test du temps. Notre plus belle invention, les Stones, continuant à nous donner pas mal de boulot au présent... Et puis ce n'est pas tout : depuis 1966, les rock-critics racontent dans Rock&Folk les aventures de la jeunesse française. On parle musique, mais fatalement la réalité envahit le décor : drogues, langage nouveau, technologie, style d'écriture différent, préoccupations des époques... Le punk a été mon Vietnam. Aujourd'hui, je me fais une raison : le bateau des Pistols est ma guerre du Golfe à moi, sans doute le moment de ma vie où me frôle l'aile de l'Histoire *(rire maniaque)*.



La grande question, Philippe Manœuvre, il est Beatles ou Stones ?

Mais enfin Isabelle *(rires — nous sommes effectivement dans une pièce submergée d'affiches et de trophées stoniens. Seul hommage aux Beatles : un gros* yellow submarine *trône sur un baffle, tout de même...)*. J'appartiens à la génération Beatles. Montrez-moi une pomme Granny, sa vue me fait penser au mot *Beatles*. Très fort, Pavlov ! Dès la génération suivante, qu'on appellera génération Casimir, évidemment ça se dégrade. A part ça, j'ai rencontré Paul trois fois, Ringo deux, frôlé Lennon à un mètre et vu George jouer en scène à l'anniversaire de Dylan. Pas mal pour un fan absolu des Stones !

Single ou album ?

Ça se joue à quatre ans près. J'en connais qui sont restés immergés dans les singles. Moi, je suis de la génération album. Des LPs comme "Deep Purple In Rock", "Blonde On Blonde", "Morrison Hotel" ou "Electric Ladyland" ont bercé mon adolescence. Quelle époque ! Avec l'acné juvénile, très vite nous avons vu surgir notre machine à nous, les boomers : Led Zeppelin ! Un monstre turgescent, avec les giclées de Jimmy, les couinements de hardeuse de Robert.... C'était nous ! Je réalise ma chance d'avoir grandi avec cette musique-là, même s'il fallait s'inscrire sur une liste d'attente pour obtenir un Jeff Beck Group à la Fnac Sébastopol. Aujourd'hui, on vit l'inverse : tout est là, tout a été dupliqué et remasterisé trois fois, beaucoup se demandent par quel bout appréhender tout ça...

Toujours critique ?

Nous sommes un dernier carré d'anciens à avoir choisi la voie d'une espèce de musicologie pop. Oui, on peut m'interviewer à propos de beaucoup de phénomènes musicaux. Je sais de quoi il retourne, car je suis dans ce business depuis longtemps. Je me souviens des chiffres, des classements, des anecdotes... Je connais l'histoire des maisons de disques, des journaux, radios, artistes. Mais chez moi, je n'écoute que du rock. Et la moyenne d'âge des journalistes de Rock&Folk est aujourd'hui de 23 ans...

En 1969, les gamins anglais reprenaient les vieux bluesmen...

Jeff Beck a une théorie là-dessus, il nous l'a expliquée dans un Top Bab (émission de Canal Jimmy supprimée en 2002) : les gosses anglais de l'après-guerre, sa génération donc, n'avaient rien et vivaient dans les mêmes conditions terrifiantes que les vieux Noirs misérables du Delta. Les Anglais manquaient absolument de tout. Des gens comme Bill Wyman ou Ringo Starr ont vécu des enfances à la Dickens. Mais le blues a tout capté, eux et nous. On en est tous devenus fanatiques de cette musique noire, crue, gonflée. Dès la fin des années 60, il y a eu deux courants : le blues et le progressif. On a vu arriver en même temps Led Zep et Jethro Tull. Puis Thin Lizzy et Genesis. Et quelques ovnis, comme Gong et Magma, les deux seuls groupes qui tournaient en France dans les Maisons de la Culture. Les lycéens voulaient des concerts et ces deux formations se sont trouvées investies d'une mission extraordinaire.

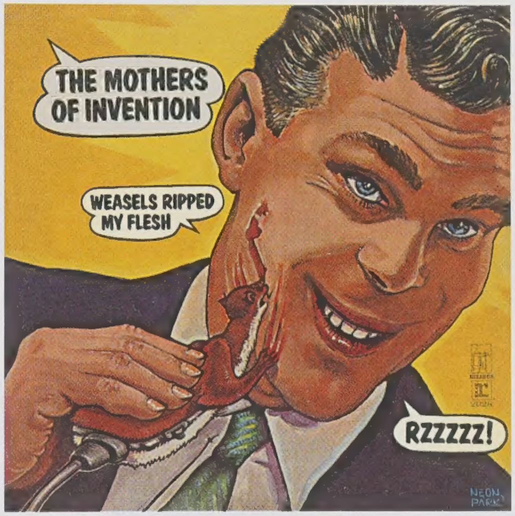
Premier concert, justement ?

Michel Polnareff à la Maison de la Culture de Reims en 1968, à l'époque de "La Maison Vide". Totalement impressionnant. C'était vraiment la pop star. Tout de suite, le son de la basse Fender électrique me fascine. Polnareff est habillé en page moyenâgeux immaculé à lunettes miroir... Il est sublime. Des années après, je le rencontre, je lui narre cette anecdote, il m'interrompt : *"Quoi, tu n'es pas venu me voir après, dans ma loge ? Il fallait..."* J'avais 14 ans, Michel... Lui y serait allé. Ensuite, j'ai un mal de chien à apprendre l'anglais, donc mes parents — merci à eux ! — m'envoient en séjour linguistique à l'étranger. D'abord en Angleterre, à Croydon, où je vois Free, pendant l'été de "All Right Now". L'été suivant, aux USA, et là j'ai vu Black Sabbath et les Allman Brothers. J'ai eu la chance de passer un été entier aux USA en 1971, à Stony Brook, Long Island, fief de Blue Öyster Cult. Là-bas, la violence était latente, palpable. Mélangée à l'électricité dans l'air, la convergence de deux mille fans du Sabbat Noir était chargée de vibrations terribles qui mettaient le spectateur en condition, le préparaient à l'arrivée des demi-dieux, puis à la cérémonie qui suivait...J'étais fasciné par l'Amérique, ses bacs à soldes remplis de vinyles fabuleux à 99 cents, il n'y avait qu'à se baisser pour ramasser les pépites scellées. C'est ce que raconte très bien Philippe Garnier dans son génial Les Coins coupés. Toute l'histoire du rock était encore là, dans son jus : garage, soul, rockabilly, etc. A l'époque, acheter des vieilleries est impensable pour mes copains américains. Je me souviens d'un épisode qui m'a choqué en arrivant aux USA. Dans ma famille d'accueil, la maman avait fait un grand ménage et les gamins ont jeté six albums à la poubelle. Je les ai immédiatement récupérés et je peux vous les montrer, notamment cet Iron Butterfly "In A Gada Da Vida", "Jesus Christ Superstar" (avec Ian Gillan !) et le démentiel best of Sly & The Family Stone...

Parlons un peu de l'underground...

C'est évidemment là qu'il s'est passé des choses fascinantes. Le rock générait tellement de ventes, de dollars, que les majors signaient tout et osaient Blue Cheer, les Fugs, les Stooges... On trouvait des trucs psyché babacadabrantesques comme Captain Beefheart ou The Mothers Of Invention, Soft Machine, Gong, tous ces groupes dingues, doubles albums de rigueur avec morceaux d'une face offrant en prime le solo de batterie de huit minutes... Le son évoluait : boîtes à distorsion, pédales d'effets, amplis trafiqués, on aurait dit que le rock allait tout avaler. Cette époque exsudait un réel sentiment d'aventure. Les navires partaient pour des horizons inconnus, avec toute une jeunesse en folie suivant ces joueurs de guitare électrique, lemmings fascinés, curieux de tout, rock allemand très vite, Amon Düül, Can, Agitation Free... Personnellement, je m'arrête à Guru Guru qui vient jouer à Nanterre, première fois de ma vie où je prends le RER... Nombre de mes amis regrettent de ne pas avoir vécu les fantasbuleuses années 60.

Pour ceux qui ont vécu les sixties, ce sentiment est difficile à comprendre. On ne trouvait rien, les disques s'achetaient dans les magasins électroménagers, les concerts étaient rares, le gaullisme triomphant... Comme dit Palmer : par comparaison, c'est mieux aujourd'hui. Sauf pour la créativité. Certains disent que si Prince avait débarqué dans les années 60, absolument *personne* ne l'aurait remarqué parce qu'il y avait une compétition formidable à un niveau inouï à cause de la bourre Stones/Beatles/Who/Kinks/Cream/Hendrix. Le business était organisé comme une course de lévriers. Tous les deux mois, les artistes engageaient des 45 tours. Deux fois par an, on faisait un bilan pour sortir un album dans la continuité de ce qui avait le mieux marché. Chaque groupe restait en contact permanent avec son public. L'excitation était générale...



Les Kinks attaquaient, suivis par les Troggs, etc. Le glam a d'abord été un mouvement radiomical. Pour ma part, je donne tout "... Ziggy Stardust" pour l'affolement qui m'a saisi en entendant "Ballroom Blitz" (Sweet) la première fois sur RTL... Aujourd'hui, le groupe de rock majeur est un astre lointain qui relève les compteurs tous les quatre ans, genre U2, Oasis, les Red Hot... Je me mets à la place de leurs fans et je souffre pour eux. Quand on aime un groupe, c'est une seconde fiancée. Qui a envie de baiser tous les quatre ans ?

Comment est-on passé d'un extrême à l'autre ?

Ce qui avait démarré comme un business cool géré par des fans de jazz comme Jacques Wolfsohn et Eddie Barclay est devenu une industrie lourde.

Expliquez-vous, chef !

L'industrie juge tous ces groupes de rock embêtants, difficilement gérables, longs à la rentabilité. Terroriser les pomponnettes de la Star Ac, ils savent faire. Mais dénicher les nouveaux Who, qui s'en occupe ? Personne n'a l'air de se poser la question, ce qui est dommage, car la musique qui reste et qu'on revend par palettes aujourd'hui, c'est l'underground rock et soul d'hier. Heureusement, la résistance s'organise. Les Japonais, les Scandinaves, les Argentins ne baissent pas les bras... Il y a une réelle culture garage-punk en France, tous ces groupes de lycéens, moi je continue à y croire... On nous accordera qu'il faut un réel courage pour oser monter un groupe rock aujourd'hui. J'aiderais ces enfants jusqu'à mon dernier souffle.

Une situation très difficile...

Oui, le rock est en perte de vitesse en ce sens qu'il ne bat plus de records, même si personne ne s'en rend compte puisque, paradoxalement, le rock n'a jamais été autant exposé : pubs, films sur Hendrix et Joplin en préparation, BO... Un jour, j'ai demandé à une publicitaire pourquoi les agences s'acharnaient à coller nos musiques favorites sous le moindre spot de publicité. Sa réponse était claire : les chansons de l'époque 1967-1977 sont... *"magiques"*. On les utilise en fond sonore et le cerveau des téléspectateurs réagit favorablement au stimuli. Reste à coller le nom du produit et la partie est gagnée... En même temps, on peut voir ça comme une façon passionnante dont ce que Jung appelait *"le collectif"* se balade, glisse de Keith Richards à Johnny Thunders à Kurt Cobain... Comment expliquer la récente résurgence de Magma depuis deux ans ? En tournée avec M en Egypte, ne voilà-t-il pas que ses techniciens, des gamins, écoutaient les concerts Akt XIII de la BBC 1974, au pied des pyramides ? Vous verrez, un de ces jours ils feront une pub Renault avec "Mekhanik Destruktiv Commando"...

Le journal de rock est-il condamné à disparaître ?

Pas avant longtemps, parce qu'en 2006, un gamin qui commence à acheter des disques se demande réellement par où commencer. Pour lui, tout est totalement confus, les bacs sont envahis de best of, de documents mineurs comme de chefs-d'œuvre. Comment s'y retrouver ? Peut-être que les Libertines, Strokes et White Stripes suffiront à ce *djeune* pas comme les autres pour se jeter à l'eau. Ces jours-ci le rock'n'roll attend ses sauveurs, il faut foncer parce qu'Oasis ou Libertines, fallait pas réfléchir, fallait y aller quand c'était chaud. Au final, un groupe ne redonne que ce que les gens projettent dedans.

Le gars à l'intérieur de Mick Jagger a bien compris ça, son rôle... Grâce au courrier de Rock&Folk, je constate que, souvent, les teenagers adoptent un grand ancien. Led Zeppelin, les Who, Deep Purple, Lou Reed ou Neil Young, voire Yes. Ils rendent hommage au passé à travers un coup de cœur, mais pas deux.

Je trouve ça formidablement gentil de leur part. Si, à 15 ans, on m'avait expliqué que le jazz était la plus grande musique du monde, la plus rebelle et que c'était top cool d'écouter les mêmes disques que mon père, j'aurais fait une corde avec mes draps pour descendre du quatrième étage et voir ce qui se passait dans la rue.

Revenons à l'industrie du disque...

Pas de gros mots, Isabelle *(rires)* ! Non, selon tous les observateurs, depuis les années 90, il y a soudain eu plus de gens chargés du marketing que de musique au sein des labels. La pub télé a été le détonateur de nouveaux profits (par ici le best of Police !) et les chiffres de gains sidérants générés par le passage au CD ont unilatéralement transformé un métier artisanal en industrie lourde avec obligations de rendement féroce. Quand on sort le disque d'une *diva* de la Star Ac, on sait dans la journée si ça marche ou pas. C'est du rendement immédiat avec des chiffres colossaux, 500 000, un million, alors tant pis si on reverse la moitié du bénef à TF1 ou M6... Avec un groupe du rock, c'est moins évident. Au départ, on installe en s'estimant soulagé à 30 000 exemplaires vendus. Le premier Radiohead ne s'est pas vendu plus ! Le deuxième a un peu progressé. Et c'est avec "OK Computer" que tout a explosé, si on ose dire : 300 000 en France. Pour une maison de disques, c'est beaucoup d'attente et beaucoup d'ennuis (les Radiohead refusent pas mal de promo à EMI, on ne verra sans doute jamais Thom Yorke sur TF1, pour un industriel, ce sont des ventes perdues). A la limite, les majors signeraient à nouveau des groupes si c'était "OK Computer" tout le temps, tout de suite, faisons le DVD aussi ! Or la création ne marche pas comme ça. Et puis les artistes ont également besoin de commettre de grosses conneries, de se viander pour littéralement comprendre qui ils sont et se reprendre. Houellebecq m'intéresse parce qu'il fait "Les Particules" et "Lanzarotte". Tarantino parce qu'il fait "Pulp Fiction" et "Jackie Brown". Une carrière, dans le cas des plus grands, Beatles, Stones, Floyd, Doors, ça ne va pas tout droit non plus. Mais au final, ça forme une putain d'œuvre qu'on n'en finit pas de redécouvrir, ressortir, remasteriser, bientôt en son 5.1. Oui, ce sera ultime d'écouter Hendrix en *surround*, je ne pense pas qu'on attende seuls, Yazid Manou et moi ! Ce que les rois du rapport rapide ont un peu négligé, c'est que, sur la distance, les chiffres des grands albums légendaires deviennent colossaux : "The Wall", "Harvest", "Legend" de Marley ont tous dépassé les deux millions d'exemplaires vendus en France à ce jour. Allez, c'est pas grave non plus, un jour, vous verrez, on arrivera à en dire du bien, des maisons de disques (rires).

Personne ne trouve grâce à vos yeux ?

Il se passe quoi, ces jours-ci ? Depuis combien de temps une chanson n'a pas eu de problèmes de censure ? Depuis ce single des Stones anti-guerre du Golfe, "High Wire", c'était en 1991. Je trouve cette situation fondamentalement anormale. Le rock est là pour déranger, c'est son boulot, une de ses fonctions initiales prépondérantes. Or les majors conseillent et pratiquent l'autocensure ! Dommage, ce métier était la voix de la jeunesse, donc des démunis. On sait que pour faire rêver les gens, fonction initiale de la pop, il faut offrir des plaisirs variés. Le public indique sans cesse son goût du changement, or les labels de plus en plus frileux imposent aux groupes rock de re-re-refaire ce pourquoi ils sont connus. Les Stones étaient incroyablement évolutifs : ils ont joué du psyché, du hard rock, du blues, du disco, du rock'n'roll. Dans les années 80, soudain, tout s'est figé. On a expliqué à Charlie Watts qu'il avait *un* son de batterie que le public adorait et qu'il ne fallait plus jamais s'en éloigner. Pourtant, si on écoute "Sticky Fingers"... Aujourd'hui, le seul qui essaye vaguement de tenter des machins dans son coin, c'est Prince. Le pauvre fait son boulot de visionnaire pop, il a l'air totalement anachronique.

COWBOY JUNKIES
THE TRINITY SESSION

On a l'impression que les maisons de disques sortent un peu n'importe quoi...

Sans jouer les Cassandre, on se dirige vers une nouvelle décennie de remasterisations, de rééditions. C'est un livre de cinq cents pages qu'on pourrait consacrer à la saga de la remasterisation numérique. On pourrait également résumer d'une phrase, la même que dans Easy Rider : *"we blew it"*. Je suis passionné par ce problème au point d'être abonné à deux revues purement audiophiles américaines. C'est ainsi que j'ai découvert les "Trinity Sessions" sublimes de pureté des Cowboy Junkies.

Comment passe-t-on de fan de musique à rock-critic ?

J'aurais préféré fonder un groupe, mais dénicher une guitare électrique en France à la fin des sixties était improbable. L'excitation, c'était de lire Best, Rock&Folk, Extra et Actuel, ces journaux dans lesquels il y avait un vrai débat, une écriture, des photos, des gens jeunes qui racontaient la musique différemment de Salut Les Copains, en montrant qu'elle était le centre d'une aventure intense, personnelle et surtout rebelle. J'ai intégré le journal après une lettre publiée dans le courrier des lecteurs, Philippe Kœchlin et Philippe Paringaux m'ont publié, coups de gueule ou délires psychotiques, ils sortaient tout. Devenu rédac' chef, il m'a semblé normal de perpétuer cette tradition unique. Défendre la barricade, toujours. Seule exigence, l'écriture, le style ! Historiquement, je débarque en 1975, *annus horribilis* où il se passait discographiquement peu de chose. Mais il y avait, et il y a toujours les concerts ! Je compare ça à une expérience mystique.

Expliquez-nous cela...

Un concert rock réussi, c'est une cérémonie d'initiation. Les gens en ressortent transformés. C'est le mystère de la dissolution de l'individu dans la foule, ivresse de la liesse collective, union mystique à travers la joie partagée. Je me rappelle Bob Marley au Pavillon de Paris, expérience colossale. Tous ceux qui y ont assisté ont gardé ce souvenir chamanique au cœur pendant des années. Et puis le punk est survenu, de l'oxygène, enfin. Le punk a été lancé par trois personnages relativement âgés, Lester Bangs, Malcolm McLaren et Marc Zermati, trois trentenaires ! Il faut se souvenir que tout s'était figé une première fois autour des dinosaures Stones, Led Zep et Who qui étaient devenus des demi-dieux, réservant le clair de leur carrière aux USA. Les drogues avaient tué ou abîmé trop de gens. Il fallait latter la fourmillière. Pour toutes ces raisons, le punk a été salvateur.

Premier single punk marquant ?

"Anarchy In The UK". J'ai vu ce 45 tours à l'Open Market sous sa pochette toute noire et il m'a aussitôt attiré. Dr Feelgood ou Eddie And The Hot Rods avaient annoncé tout ça. Mais ils restaient classe et sans danger. Les Sex Pistols remettaient tout en cause, de la structure sociale à nos cheveux longs. Soudain, il y a la tentation formidable de *passer de l'autre côté*. Eudeline a d'ailleurs décidé de devenir chanteur. Plus modeste, j'ai continué à écrire.

C'était tout aussi intéressant. D'un coup, on travaillait à 200 à l'heure. On était vraiment peu de journalistes à écrire sur le punk : Pacadis, Dordor, Garnier et moi. Le punk ? Les maisons de disques n'en voulaient simplement pas. Les Clash, par exemple, sont passés un midi chez CBS, rue Freycinet, au moment où Monsieur le président descendait déjeuner et il a fallu cacher Mick et Joe dans un placard à balais pour que le bon président ne voie pas ce scandale dans ses beaux locaux ! A part ça, je fais le malin mais j'ai raté le premier maxi de l'histoire, un pressage très limité du "Sheena Is A Punk Rocker" des Ramones. J'ai tout mon temps. Et puis ça me fait un truc à chercher en convention.

A la même époque, le disco fait des ravages...

Je me souviens très bien de 1977 que je passe la nuit au Gibus, le jour au bureau de Métal Hurlant dont je suis déjà rédacteur en chef. Pourquoi dormir ? Sur un vieil électrophone Telefunken, son pourri, suraigu, “LAMF” des Heartbreakers, Dead Boys, Damned, tout le *fucking shebang*, tous les dessinateurs en sont, fascinés, Pistols, puis Gainsbourg “Aux Armes, etc.”, le reggae comme exutoire. Et à la même époque, Steely Dan, le choc “Aja” qu’on écoute le soir, tard, avec de Greef en descendant des Bloody Mary.

Le disco, on s’en foutait, c’était ce qui passait au Palace. Personne n’aurait songé à *acheter* un album de disco. Quand les Stones ont sorti “Miss You”, on a trouvé ça farce. Puis Chic est arrivé, et c’était autre chose. De super musiciens ultraviolents qui voulaient faire Roxy Music en funk. C’est Chic qui me ramène à la musique noire, à Bootsy, Clinton, tout ce qui deviendra Sex Machine en fait (émission présentée avec J.P. Dionnet, supprimée en 1986). Dans le fond, le disco était révolutionnaire et il n’y a que John Lydon qui l’a compris et a fait évoluer sa musique dans la direction dance. Bizarrement, Public Image Ltd n’est pas réévalué. On a tout revu à la hausse, Specials, Jam, Costello, Gang Of Four, tout sauf PiL...

Passons à la new wave...

Comme beaucoup, j’ai aimé la new wave quand elle fricotait avec des synthés pour créer des musiques très ludiques, presque totalement synthétiques. J’adore cette compilation de Rhino, “Machine Soul” dans laquelle on trouve The Normal, Orchestral Manœuvres In The Dark, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire. On ressentait un vrai frisson en écoutant ça. Waow, la malédiction des Scarabées est rompue, notre pop à nous avance, évolue, bouge ! On y a cru... Ensuite il y a eu toutes sortes d’autres mouvements, d’abord le fabuleux ska des inoubliables Specials, puis rap, go-go, etc. Et en 1984, deux catastrophes : “Thriller” et MTV. L’image devient priorité en matière musicale ! Relisez cette phrase : *L’image*... Non, mais ça va pas ?

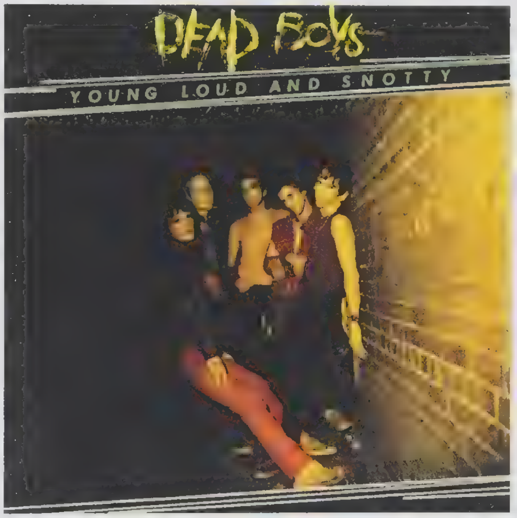
Travaillant aux Enfants du Rock, j’ai fait partie de ceux qui ont lâché Madonna, Prince, Michael Jackson et Boy George aussi sur la France inconsciente. Pardon ! Heureusement, l’émission a été supprimée en 1987, j’ai eu l’honneur de présenter la der des der avec Iggy Pop qui a montré sa bite sur Antenne 2 un dimanche soir et puis... plus rien. Le grand *fuck off*.

Avec Dionnet, vous avez osé diffuser la version hard de Frankie Goes To Hollywood avec le clip de “Relax” en intégralité. Un vrai séisme urologique !

Oui, Nuits Blanches à 22 h 15 sur le service *pubique (rires)* ! Pour moi, “Relax” est un des derniers grands singles qui a claqué la planète. En France, au même moment, on avait la fulgurance Chagrin d’Amour. Peuple froid, nous avons pourtant un rapport viscéral avec notre pop. En ce moment, elle ne nous plaît pas du tout. Ne comptez pas sur moi pour vous faire le coup de la leçon de dignité à propos des shows karaoké où l’on désigne soit-même sa diva... Non, on dira juste que le système existe depuis cinq ans et quel que soit le pays concerné, on constate que les stars ainsi découvertes ne s’exportent pas. Qui a gagné American Idol ? C’est peut-être à cause du mode de choix par SMS. Comme disait un jour devant moi Mourousi à Guazzini : *“C’est bien ton truc, ça tombe où on veut que ça tombe.”*

Et Tricatel, alors ?

Osons : qu’est-ce qu’on pourra compiler en 2010 pour raconter notre époque ? Je pense qu’on gardera des trucs qu’on trouve bizarres ou mineurs aujourd’hui, comme presque tout ce qu’a sorti Tricatel bien sûr. Sans Burgalat, on se serait mortellement ennuyé. C’est Andrée Putman qui, l’autre matin, décrétait sur France Inter : *“Burgalat c’est trop bien. Les gens se diront dans cent ans :* ‘C’était formidable, Burgalat’... *”* Merci, madame, nous sommes quelques-uns à le penser. Et puis, le rock va rester. Il nous donne encore des plaisirs incroyables. Si les vieux sont toujours là, c’est une question de logique arithmétique : il n’y a pas grand monde pour les remplacer. Dans les années 70-80, les tournées d’anciens avaient lieu une fois tous les quatre ans. On écoutait poliment et sans nostalgie un package Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Bo Diddley. Maintenant, les anciens représentent 70 % des tournées, des Pixies à McCartney. Si un truc vraiment nouveau arrivait ? A Rock&Folk, on n’attend que ça. En 2005, on a l’impression qu’il n’y a plus de scène, que les artistes vivent dans des petits clans hermétiques, avec leurs fidèles. McCartney racontait qu’il rencontrait Jagger en boîte qui lui faisait écouter l’acétate de “Honky Tonk Women”. Fou de jalousie, Paul filait en studio composer “Hey Jude” ! Et ça montait... L’émulation était très saine. A présent, les mecs ne sont en compétition qu’avec l’argent. On t’explique sans rigoler que le dernier Michael Jackson est une catastrophe parce qu’il ne s’est vendu qu’à 2 millions... Et copié à combien ? Le monde de la pop marche sur la tête, c’est normal, 40 % de copies, la musique gratuite partout, ça bouleverse la donne.



Comment avez-vous choisi les disques qui figurent dans cet ouvrage ?

En fait, tout commence chez Albin Michel. Hervé Desinges a l’idée d’un lourd volume, un genre de classement idéal des grands disques rock. Nous sommes en 1998. Il me semble, à cette époque, que le lectorat de Rock&Folk a besoin de perspective, de hiérarchie, d’historique. J’écris ma rubrique au rythme d’une installation par mois. Très vite, ce travail me passionne. Fouillant dans mes archives, mes souvenirs, les vieux Rock&Folk, je découvre que l’histoire du rock est un formidable combat. Tous les grands disques ont une histoire passionnante, même ceux qui se font très tranquillement, King Crimson, “Sgt Pepper”... Donc toute l’équipe réfléchit avec moi sur le choix mensuel. Ces décisions font l’objet de débats internes houleux. Pour les Kinks, Palmer et moi avons failli hausser le ton. Pas de Kinks, pas de Byrds, pas de Smiths mais, en même temps, c’est ma version de l’affaire. Je revendique ces six ans de recherche. Tome un ! Envoyez vos commentaires à phil.man@hotmail.com. Moi aussi il me manque environ cinq cents références. En gros, on commence avec Presley, 1954, les *Sun Sessions*. Puis saut en 1966...

L’année de la fondation de Rock&Folk !

Exactement. L’année où on se met à parler d’albums et non plus de singles empilés à la hâte avec un ou deux remplissages. Manquent le blues, la country, le rock’n’roll, toutes ces formes musicales qui exploitaient les possibilités du 78 puis du 45 tours. Mais, encore une fois, je poursuis le cheminement d’une certaine idée rebelle du rock’n’roll, de 1966 à nos jours. Sur le chemin, les chefs-d’œuvre pop de Todd Rundgren, Roxy Music ou Brian Wilson ne me laissent pas indifférent. Quarante ans, cent disques. C’est peu, mais ceux-là, au moins, vous saurez tout dessus... Voilà deux ans, nous avons effectué un sondage ouvert auprès des lecteurs du magazine en leur demandant quels disques leur manquaient. “Rock Bottom” de Robert Wyatt a été plébiscité. Ce sondage aussi a aidé. Sans oublier l’occasionnel nerd qui vous harponne en convention et vous soumet une supplique pour “Sticky Fingers”. C’était très émouvant, cette concertation générale, le sentiment que le truc était vivant, pouvait à tout instant m’échapper...

Par curiosité, Manœuvre, il est vinyle ou CD ?

Quelle que soit la masterisation, vous me donnez un vinyle américain, un ampli Macintosh dégotté à 600 dollars sur eBay et une paire de vieilles JBL et je vous assure que le vinyle gagne haut la main ! Le son est ample, les basses girondes et, surtout si comme moi on écoute près de douze heures de musique par jour, le vinyle n'est absolument pas stressant. Serge, mon pote de chez Monster Mélodie, se désole : on ne trouve pratiquement plus de vinyles sur le marché...

Le disque à côté duquel Manœuvre est passé ?

Je ne vois absolument pas de quoi vous parlez, très chère *(rires)*... Lester Bangs nous a tout appris, y compris à revendiquer mordicus nos plus belles erreurs. Sûr que si vous relisez trente années de chroniques de disques sous ma signature, vous aurez une ou deux surprises. The Cure, souvenir cuisant, j'ai dit que ça n'irait nulle part dès la chronique du premier album en 1979. J'ai illico reçu une carte postale de Garnier, me disant : *"Ben alors toi, quand tu plantes..."* Pardon *(rires)*... Comme disait très justement Gainsbourg au public de Val-d'Isère en plein tohu-bohu un soir de palmarès : *"On n'est pas des dieux..."* Silence dans la salle. En revanche nous sommes une famille dingue, détraquée, mais une famille heureuse, *a happy family*. Et aimer le rock n'empêche pas de changer d'avis. Moi, quand le premier Ramones est paru, j'y ai vu une dimension cartoon que je trouvais réductrice par rapport à la vague de Detroit. Mais à force de ténacité, les Ramones sont devenus les templiers du punk, une formidable machine à moissonner et à convertir de nouveaux adeptes. Ils ont fait un boulot admirable, sauf que le prix à payer fut terrible. Trois morts ! Celui qui ne prenait rien et ceux qui prenaient tout, tous morts pareils, Joey, puis Dee Dee et Johnny...

Des inusables ?

Personnellement, je constate que depuis 15 ans, il ne s'est pas passé une semaine de ma vie sans que j'écoute... Jimi Hendrix. Ado, j'aimais les morceaux psyché comme "Purple Haze", morceau, je vous le signale, entièrement conçu dans un accord majeur/ mineur, interdit par l'Église catholique au Moyen Age comme étant *l'accord du diable*. Berlioz a bâti sa "Symphonie Fantastique" dessus. Maintenant, j'écoute surtout les ultimes concerts ou les séances de la fin, ces cathédrales sonores qu'on trouve en bootlegs ou que la famille Hendrix ressort chaque mois. Je ne comprends toujours pas comment il faisait, je suis toujours fan. Hendrix ne nous laisse pas tomber ! Sinon, il y a des disques de hard rock qui me conviennent totalement. Des groupes comme Hawkwind, Pink Fairies, des trucs que personne n'a réévalués comme Budgie, Thin Lizzy ou Captain Beyond, ce groupe formé par le premier chanteur de Deep Purple, le batteur de Johnny Winter et le guitariste d'Iron Butterfly. Ils ont fait un superbe album de hard psyché qui cogne et plane à la fois. Un critique décrivait la pochette comme un dealer de coke de l'an 2000... Vous savez, avec le temps, j'ai développé un système personnel

MOTOR
HARLEY-DAVIDSON
CYCLES
HAVE BEGUN

et un tantinet idiot. Tout musicien ayant joué avec Johnny Winter ou John Cipollina a droit à des points en plus. De même tout ce qui concerne les Doors touche au sacré !

Un groupe, un artiste qui ne passe pas ?

Les Smiths. Pardon, jamais accroché, jamais terminé un album, jamais pigé. Ça m'a longtemps inquiété, cette résistance. J'aimais tellement de groupes, d'artistes, pourquoi pas celui-là ? Je me prenais vraiment le chou, jusqu'à ce qu'un marchand de disques anglais me décomplexe : *"You know, Philippe, you can't like them all..."* Merci Barry, depuis j'assume ! Les rock-critics sont des cas sociaux, têtes de mule, atypiques. En règle générale, ils n'ont jamais beaucoup aimé ce qui marchait, que ce soit Boston, Peter Frampton, Lionel Ritchie, Sting, Huey Lewis, INXS, Bryan Adams, Renaud ou Bon Jovi. Mais je suis heureux-frétillant quand un bon single pop comme "Wonderwall" est numéro un. La vie va plus vite, la musique rend presque le climat parisien supportable !

Une injustice à rectifier ?

Non, puisque de mois en mois, à cause du business des rééditions, nous n'arrêtons pas de tout réévaluer. Exemple : Ten Years After. On réédite. Question : faut-il ressasser respectueusement la légende du guitariste le plus rapide, bla-bla ? faut-il trouver du neuf ? A-t-on le droit de remettre le bousin en question ? Oser se poser des questions sur la validité historique des vaches sacrées du rock prouve que notre culture est encore vivante, qu'elle bouge toujours. L'irrespect comme valeur fondamentale du rock. Et si la plaisanterie ne vous fait pas rire, *fuck you* !

Et vous ?

Moi, je peux vous parler de ce que j'aime. J'ai cet album idiot de Quicksilver, "Comin' Thru". Les spécialistes vont hurler : c'est censé être très mauvais, bla-bla, John Cipollina n'est plus là. De fait, c'est un énorme disque de bar-band. Tout y est, clins d'œil aux Stones, blues torride... Franchement, celui-là et le Copperhead, ce serait ceux de l'île déserte... Quand je mets ce Quicksilver, illico je me retrouve dans un bar de New York ou de Frisco...

Mais vous ne buvez plus ?

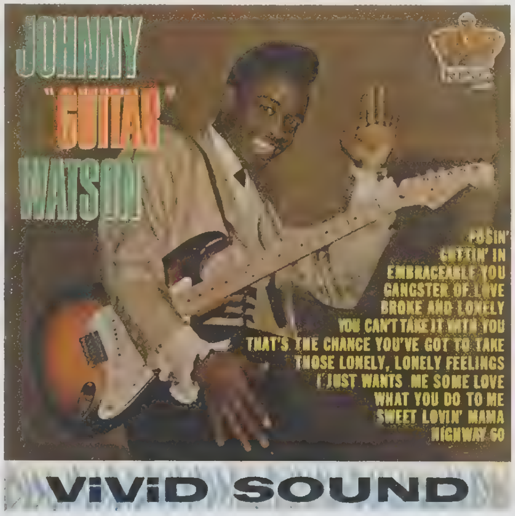
Six ans sans une goutte d'alcool, putain, que c'est bien ! Ça aussi, c'est totalement grâce aux lecteurs de Rock&Folk. Un jour, l'un d'eux m'avait écrit pour me tancer. Non, je ne me rendais pas compte que mes papiers viraient ode mensuelle au Jack Daniel's. J'en buvais beaucoup trop. Tout le temps. Juste un autre service des lecteurs : sauvez le rédac' chef de l'alcoolisme, maladie insidieuse dont sont victimes tant de gens de presse...

En fait, vous écrivez chaque mois depuis treize ans et on ne sait rien de vous. Je veux dire, il croit en quoi, Philippe Manœuvre ?

Je suis un fervent adepte du Culte de l'Eglise de Marilyn Monroe. Ceux qui ont vu le film "Tommy" me comprendront.

Le disque Graal introuvable ?

L'avantage de notre époque de folie, c'est qu'on peut se passionner tranquillement pour des artistes prétendus mineurs. Il reste des océans à explorer. Certains comme Daniel Darc sont partis dans la country, Cachin et Soligny dans les BO italiennes, moi c'est encore et toujours dans la musique psychédélique ou la musique noire. Quand les deux se rejoignent, façon George Clinton ou Sly Stone... Par exemple, le cas Johnny Guitar Watson.



Blues, soul, funk,... J'ai traqué son premier album sur King Records pendant sept années, introuvable. J'en devenais maboule, j'en rêvais la nuit, c'est mon record de frustration discophile. Ce faisant, j'ai tout de même découvert qu'il en existait dix-neuf autres, disponibles au Japon, aux puces de Saint-Ouen ou chez mon copain Oldies But Goodies de la rue des Filles-du-Calvaire... La musique de ce Watson n'est pas facile à expliquer. Sûr que le flamboyant bonhomme était hors-la-loi, mac, trafiquant, meurtrier peut-être. Il est mort à Tokyo, sur scène, foudroyé par une crise cardiaque en plein solo. Là-bas, ils en parlent encore. Lui et Bernard Edwards, géants du funk morts à Tokyo...

Ne négligeons pas l'apport d'une bonne bio — je pense à celle d'Etta James, "Rage To Survive" — quel bijou, ce livre qui relance un intérêt total pour une artiste, qu'on traque, réécoute, pour vivre au rythme Etta James durant quelques mois... En plus il est question de Johnny Watson dans ce bouquin, il cachait semble-t-il un sacré mojo dans sa poche... Dans les années à venir, il est possible que de nouveaux disques culte surgissent. Tous ceux de Mike Patton ou Julian Cope, par exemple. On a peut-être laissé passer un groupe grunge formidable (mais alors lequel ?)... Pas grave, tout sera réévalué, remasterisé trois fois. Nous sommes une culture historique, les gens rachètent des bouts de leur jeunesse au petit bonheur la pop, pourquoi pas...

Donc pas encore envie d'arrêter d'écrire sur la musique...

Je l'ai dit, je le répète : tant que les Stones continueront, je continuerai. Un jour, la mère de Slash a dit à son fils en me désignant : *"Ces types sont les seuls garants de votre légende..."* Nous sommes quelques-uns à avoir choisi cette voie de la musicologie sans partir dans le jazz. J'ai adoré certains disques techno que me passaient Eric Dahan ou Alexis Bernier. J'ai retrouvé du Kraftwerk dans Carl Craig et David Holmes. Je pense que Air est un grand groupe. Celui-là, on l'aurait remarqué dans les sixties ! J'ajouterais ceci : dans les années 60, il y avait des dizaines de groupes en circulation. En tant que consommateurs, vous devriez êtes contents que j'aie choisi celui qui a duré, fucking Stones !

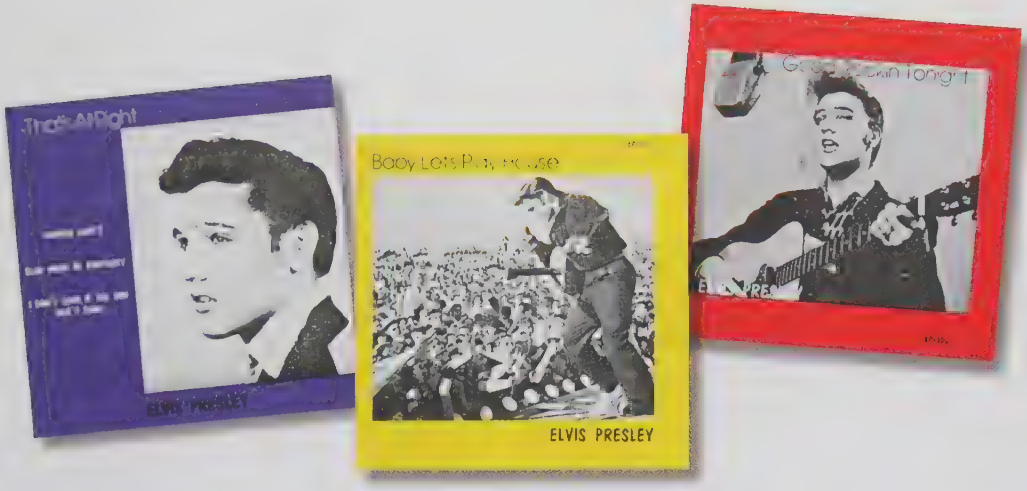
Votre meilleur souvenir ?

Ce n'est même pas un disque. Une nuit d'août 1977, très tard, je rentrais à pied vers mon hôtel dans New York. Je n'avais pas de fric, je m'en foutais. Chaque soir, je partais du CBGB après le dernier set et remontais cinquante blocs jusqu'à Hells' Kitchen. Cette nuit-là, dans Soho, j'ai aperçu quelques freaks chevelus qui bayaient aux corneilles. Je m'approche... Et soudain, le fracas. Led Zeppelin répétait dans un loft abandonné. Nous étions cinq freaks, effarés, la tête levée, bouche bée, debout dans ce coin de Gotham tout noir et désolé. J'entends encore la batterie de Bonzo claquer entre les immeubles. Ça et ma rencontre avec Captain Beefheart...

Finalement, pourquoi ce livre ?

Laissez-moi vous raconter une histoire connue... Un gars très business, cravate et costume, entre en nage et en trombe dans une petite échoppe de vinyles rares, downtown Manhattan, sur le chemin de l'aéroport. Le cab jaune patiente et le gars sort une want-list longue comme le bras. Il paie cash trente-trois vinyles d'anthologie, mint, rares, cartonnés, ricains. Le marchand s'étonne et le gars lui dit : *"J'ai fait la connerie de vendre mes vinyles à l'arrivée du CD. Aujourd'hui j'en peux plus, je rachète ma collection, pièce à pièce."* Et vous savez ce que répond le marchand ? *"Putain, elle est connue votre histoire !"*

Propos recueillis par Isabelle Chelley
Photos Fabrice Demessence



Elvis Presley

“The Sun Sessions”

RCA/ BMG

Attention, danger : cet album n'est pas n'importe quel album. Historiquement, philosophiquement et sociologiquement, ce disque représente le big-bang rock'n'roll. C'est avec ces séances Sun que tout commence.

Ici, d'ordinaire, plusieurs objections surgissent. Ceux qui ont des rayonnages remplis à faire crever le parquet savent que, de fait, il existait du rock'n'roll avant Elvis : Bill Haley, Louis Jordan, Ike Turner et Jackie Brenston, Wynonie Harris et tous les héros oubliés, oui, on sait, ça chauffait déjà dans les bas-fonds de Louisiane.

Sauf que le premier 45 tours d'Elvis issu de ces séances, “That's All Right”/ “Blue Moon Of Kentucky” (45 tours Sun 209) provoque une déflagration populaire et se dépote à 20 000 exemplaires dans la seule région de Memphis... Elvis est donc le détonateur humain, la dynamo complexe, la starlette rockabilly aussi. Nick Tosches lui-même l'admet : *“Il se peut très bien qu'Elvis ait été la figure la plus importante du rock'n'roll.”*

Seconde objection : dès qu'on parle d'Elvis, chacun a son opinion désirante. Ainsi, chaque membre de la rédaction de Rock&Folk aurait souhaité l'intégration à ce livre d'un *autre* album du King. Vincent Palmer souligne l'intérêt du premier disque RCA (“Elvis Presley” sous sa fameuse pochette rose et vert plagiée par Clash), Vincent Tannières approuve “Elvis Is Back” (car c'était le préféré du King, en tout cas le seul qu'il écoutait à Graceland, usant notoirement son exemplaire), Yasmine Aoudi pense assez justement que seule une compilation de vingt années de singles rend compte de l'ampleur du Pelvis, et l'auteur de cette chronique se retrouve souvent chez lui la nuit écoutant “The Memphis Record”.

Pourtant, en dépit de toutes ces objurgations totalement justifiées, “The Sun Sessions” demeure le seul *album* d'Elvis que l'on puisse recommander à l'unilatérale à n'importe quel fan de rock. Que votre truc soit Radiohead ou les Cramps, les Smiths ou Calexico, vous trouverez ici le mythe fulgurant en glorieuse monophonie d'époque.

Que les plus sceptiques de nos lecteurs écoutent la version de “Baby Let's Play House” : ce titre dépassant à peine les deux minutes contient le ferment des Cramps, du rockabilly, des Meteors et de tout le fracas psychobilly.

Une anecdote, mille fois racontée, ravaudée, rapiécée, transmise prétend (sans doute très justement) que Sam C. Phillips, producteur depuis 1952 des disques Sun, signataire d'artistes de haute valeur, Rufus Thomas, The Prisonaires, Junior Parker, plus tard Johnny Cash, etc., rêvait de dénicher cette merveille : la voix qui réconcilierait Noirs et Blancs. Rhythm'n'blues et country. Repéré par la secrétaire Marion Keisker (qui l'appelait *le kid à rouflaquettes*) lorsqu'il était venu enregistrer, en échange de 3,98 $, un souple pour la fête des mères (“My Happiness”), Elvis, 19 ans, se retrouve convoqué en studio au 706, Union Avenue. Et bien sûr, ce 6 juillet 1954, il ne se passe d'abord rien. Gourmé, nerveux, tendu, encadré par deux anciens, le guitariste Scotty Moore (21 ans) et le bassiste Bill Black, Elvis échoue d'abord à insuffler vie à une ballade intitulée “I Love You Because”. Durant un break, le bouillant camionneur empoigne sa guitare et, débordant de l'enthousiasme naïf qu'exsudent ces enregistrements, s'amuse avec une vieille chanson d'Arthur Crudup, “That's All Right Mama”. Au moment où Sam Phillips, déçu, allait donner le signal de la fin de l'expérience, Bill Black attrape sa contrebasse et soutient le kid. Revenu de la machine à Coca, Scotty Moore saisit sa grosse Gibson et tresse de joviales guirlandes autour de la voix d'Elvis.

Sam Phillips passe la tête par la porte du studio : *“C'est quoi, ce bordel ?”*

“On sait pas”, répond Scotty. *“Essayez de trouver un début, je voudrais enregistrer.”*

Comme le résumera plus tard Sam Phillips, *“on sentait qu'on tenait quelque chose”*.

Entrepreneur rusé, génial dans sa clairvoyance, le patron de Sun Records sent bien qu'il frôle le grand single. Le reste de la journée se passera à enregistrer une face B. Elvis suggère un titre de Bill Monroe, roi du bluegrass. “Blue Moon Of Kentucky” vire rockabilly débridé, mais toujours porté par cette voix *noire*, rieuse et amusée. En retrouvant les masters longuement négligés, les ingénieurs de RCA ont également déniché ce judicieux commentaire de l'oncle Sam en fin de bande : *“Hey, ça baigne, c'est une chanson pop, maintenant.”*

Restait à porter une acétate au DJ Dewey Phillips dont le show radio *Red, Hot And Blue* électrisait la région. Le reste, comme on dit dans les livres, appartient à l'Histoire.

Les séances Sun dureront six mois. Elvis revient régulièrement au Studio pour enregistrer d'autres standards (hoquetant, ahanant, gémissant et grognant, il sonnera rarement plus concerné lors des vingt années suivantes). Au nombre de cinq, les 45 tours cartonnent. A partir du quatrième, un batteur rejoint le trio. C'est l'imperturbable DJ Fontana, habitué du show radio Louisiana Hayride, dont la frappe sèche et méthodique permet à “Mystery Train” de filer élastiquement sous un ciel de néon. Ces succès locaux et réitérés attireront évidemment l'attention des disques RCA qui rachètent Elvis à l'entrepreneur local pour la somme coquette (à l'époque) de 35 000 dollars. Il faudra attendre 1976 pour que seize titres de ces séances sortent enfin compilées en un album mythique (certains ont voulu y voir le ferment, encore, de l'énergie retrouvée du punk, et pourquoi pas ?). Les “Sun Sessions” sont la pierre de Rosette du rock. Tout ce qui va arriver durant cinquante années de recherche, d'aventure et de création y est implicitement contenu, sauf Pink Floyd (ce qui fait probablement de Syd Barrett un personnage aussi important qu'Elvis). Qu'ajouter de plus ?

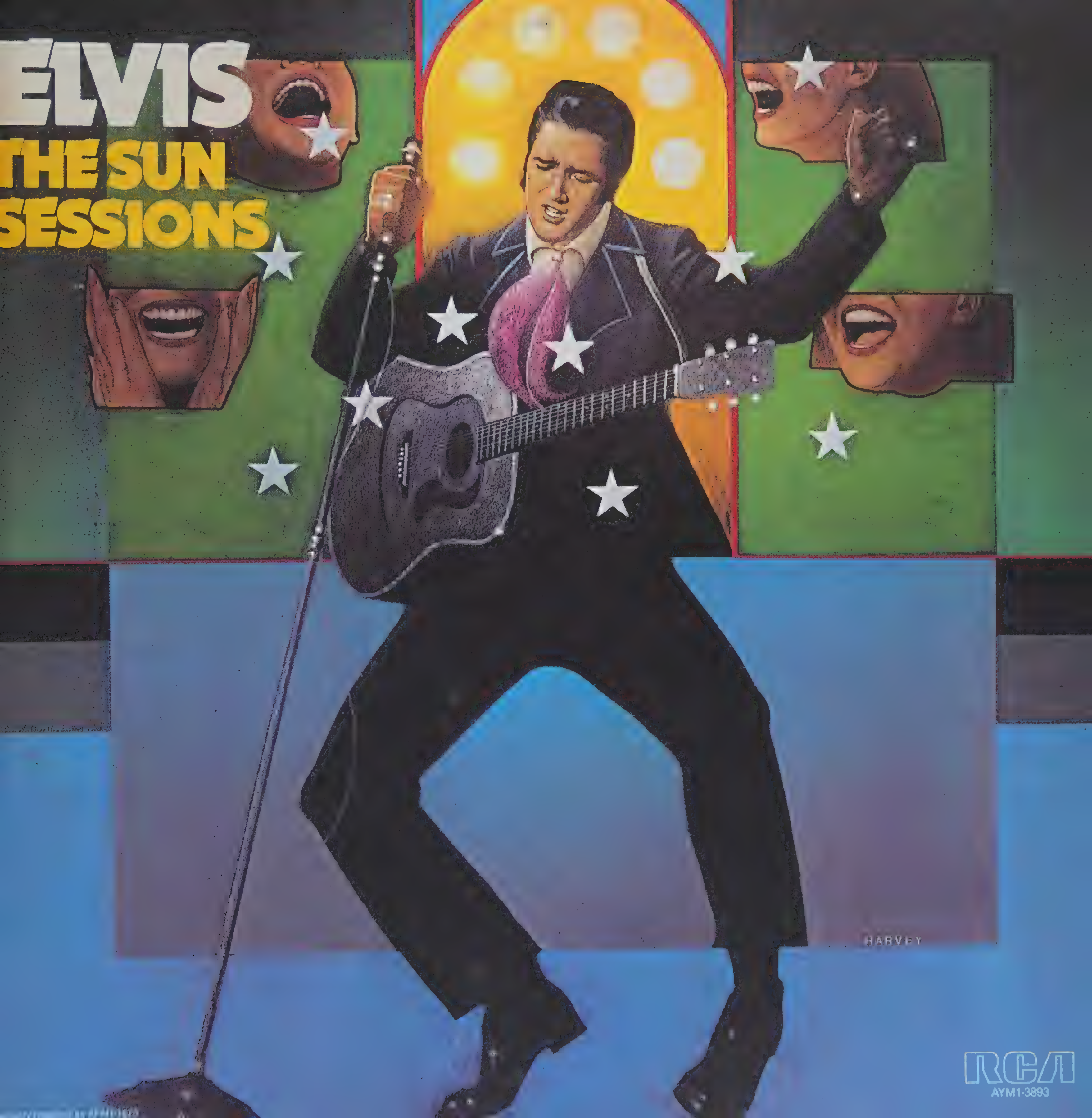
On nous ramone régulièrement les chenaux auditifs avec des notions de disques importants, cruciaux, remarquables, historiques et significatifs. Souvent, l'écoute moderne en est difficile. Dans le cas précis des “Sun Sessions”, c'est l'inverse. Frais comme s'ils avaient été enregistrés hier, ces morceaux de légende restent totalement abordables par l'auditeur moderne. Leur perfection (“Trying To Get To You”) est intacte, fulgurante. Génial, Sam Phillips avait réussi à capter la grande réconciliation culturelle qui allait signifier, finalement, la fin de la guerre de Sécession. Et après celui-là, le déluge.

Enregistrement :
1954
Première parution
album RCA
mars 1976

Nombreuses
rééditions CD,
augmentées de
bonus tracks
jusqu'à la nausée

“Il n'y a qu'un
chanteur comme
ça par siècle,
malheureusement
c'est tombé
sur le mien.”
FRANK SINATRA

ELVIS
THE SUN SESSIONS


HARVEY
RCA
AYM1-3893

STEREO/BN 26177

EPIC | ELECTRONICALLY RE-CHANNELED FOR | STEREO

LN 24177

Having a

Rave Up

with The

Yardbirds

Heart Full of Soul
You're a Better Man Than I
Evil Hearted You
Still I'm Sad

I'm a Man
The Train Kept A-Rollin'
Smokestack Lightning
Respectable
Here 'Tis

The Yardbirds

"Having A Rave Up"

Sunspot (import Mélodie)

Les Yardbirds
Still I'm sad
Evil hearted you
I'm a man

THE YARDBIRDS
happenings ten years time ago
psycho daisies

Croisés du blues, voilà comment se définissaient les premiers Yardbirds. Très vite, ces musiciens doués découvrent... *autre chose.* Un style propre, à base d'éclairs de guitare foudroyants et de violentes cavalcades rythmiques. Le groupe appelle ces décharges d'adrénaline des *rave up*. La chose semblera difficile à croire, pourtant il n'existe pas de grand album des Yardbirds. Lancé à la course au 45 tours tubesque, en perpétuel changement de personnel — trois guitaristes prestigieux se relayent de 1963 à 1968 — le groupe n'a jamais réussi à déployer ses ailes en studio pour enregistrer le grand LP qui l'aurait inscrit dans la légende. Keith Relf expliquait : *"Pendant quatre années, le groupe a donné un concert par jour. Si nous n'étions pas en avion, nous nous apprêtions à monter à bord."* Comme pour se faire pardonner, depuis des lustres, un des anciens managers, le fidèle Giorgio Gomelsky, se promène de studio en studio, remasterisant les mêmes vieilles bandes (sa période s'arrêtant à la prise en main du groupe par Simon Napier-Bell).

Usant de toutes les techniques modernes, Gomelsky est parvenu à nettoyer et isoler chaque piste avec un luxe sonore bienvenu. Du coup, voilà que les chers Yardbirds sonnent ici comme un groupe de gamins modernes, Strokes ou Vines, au choix. A ce stade, on engagera vivement ces deux combos (et toute la cohorte afférente des actuels groupes en *The*) à se pencher sur cette opulente réédition (seize titres) qui redonne en ouverture deux remarquables hits : "Heart Full Of Soul" et "Evil Hearted You" ainsi que ce qui reste en soi un des plus éblouissants titres de toute l'époque psyché : "You're A Better Man Than I". C'est là que Jeff Beck prend un solo d'anthologie, réalisant le coup (très prisé à l'époque) du soliste fou testant tout un tas de nouveaux gadgets, un vrai James Bond de la pédale d'effet. Ce Beck était un client dangereux. A l'inverse de Clapton, l'irruption de Jimi Hendrix sur la scène londonienne ne le perturbera pas du tout. A peine s'il marmonne à Pete Townshend des Who : *"Il t'a piqué le plan du bousillage de guitare."* Voilà tout ce que Beck concédait. Lui qui faisait dans la frappe chirurgicale à l'époque des bombardements de masse s'étonnait de tout ce brouhaha.

Alors, sans se laisser abuser par les flashs stridents du soliste, nos petits groupes du début feraient bien également de prendre modèle sur le déroulage rythmique de l'affaire. Car les Yardbirds ne s'intéressaient au blues que pour le pervertir (avec des sitars acidulés ou des mélopées libanaises totalement incongrues) ou le dynamiter (en triplant ou quadruplant tous les effets de breaks). Plus tard, reprenant la balle au bond, Jimmy Page pressentirait qu'en alourdissant encore le propos, on tenait là un metal de synthèse prodigieux : le hard rock. Mais, jusqu'en 1967, nos cinq gaillards étrillent le blues, le sabrent de grandes ruades rythmiques. Voilà un groupe qui s'amuse, image parfaite de mods brillantissimes, sûrs de leur fait et magnétiques à la fois. Il faudrait évoquer les vestes de daim de Keith Relf, ses *shades* de speedfreak, sa coupe Brian Jones. Décrire surtout sa voix nasale et bravache, qui séduit une première génération de branleurs.

Sur la première version vinyle de ce disque rapidement assemblé aux USA pour donner du produit aux fans de l'époque, les compilateurs avaient hâtivement collé quelques morceaux de l'album "Five Live Yardbirds". Hérésie : ces titres sur lesquels Clapton tient la guitare ont ici été judicieusement remplacés par des blues inédits que l'ex-leader des Tridents satanise en tricotant de foudroyantes estocades. "Jeff's Blues" (Take 2) et "Chris Number" ont été retrouvés sur les bandes enregistrées à Londres ou New York. On y sent un groupe surpuissant qui tente de trouver le hit imparable. Et pourtant, si derrière les Beatles une armée de combos british s'étaient taillé des empires en Amérique, les Yardbirds accompliront l'exploit de rater inlassablement leur coup. Eux et les Pretty Things, il est vrai. Mais les Pretty Things faisaient exprès de tout foutre en l'air. Alors que les Yardbirds essayaient très consciencieusement de faire plier le continent américain qui — à leur décharge — semblait craquer sur tout ce qui avait dix-huit ans et surgissait d'Angleterre, une paire de maracas à la main...

Déçus, les Yardbirds prennent des habitudes de petits lords. Exigent des marathons studio, épuisent les ingénieurs, font de la rétention ("Pounds And Stomps"). Leur management s'égosille, réclame un nouveau hit pop et reçoit ce "I'm A Man" enregistré dans les studios Chess de Chicago. Blues défoncé, survolté, traversé d'une grande bataille harmonica/guitare enterrée dans de lourds remugles de boucan mortel. La suite serait infernale : à des années-lumière de la concurrence, "Shape Of Things" s'offre une vision très sociale (*"Demain serai-je plus vieux ?/ Demain serai-je plus fort ?"*). Sans être du Dylan, ça parle aux gamins de l'époque. Dans les lycées, on avait vite fait de repérer les fans des Yardbirds : c'étaient les premiers barjots. Col roulé sous la chemise et clope à la récré.

La version épique de "Train Kept A Rollin'" ne tombe pas que dans des oreilles de sourds. A New York, Steven Talerico se la met de côté pour Aerosmith 1974. Bien des blaireaux n'y verront que du feu. D'autres questions sur la modernité des Yardbirds ?

Puis le groupe explose de fatigue. De rage. Tant de talent pour faire quoi ? Les engueulades des Yardbirds étaient légendaires (qui opposaient notoirement Beck aux autres). Fatigué, Paul Samwell-Smith préfère sortir. Il laisse une porte ouverte au flanc du groupe. Jimmy Page se pointe, tout sourire. Lui s'ennuie en studio, à trimer dans l'ombre pour Johnny ou les Kinks. Il veut tailler la route. Et on entendra un des seuls enregistrements témoins de l'extraordinaire fusion de talents que devint soudain le groupe sur "Stroll On", repêché sur la BO du film Blow Up. Dans la séquence, une des plus magiques de l'histoire filmée du rock'n'roll, on voit clairement Jeff Beck et Jimmy Page échanger de folles estocades, mitraillant de fléchettes l'auditoire. *"Nous étions sur le point de trouver le grand truc... Les Yardbirds étaient en train de devenir un immense groupe psychédélique"*, dira Jeff Beck. Hélas, en claquant à son tour la porte en novembre 1966, le ténébreux guitariste laisse l'affaire foncer vers une prévisible catastrophe. Bizarrement, et par la magie de la restauration, ce disque qui a toujours eu les faveurs des fans, devient l'un des trois meilleurs albums de l'implacable guitariste.

Première parution vinyle sur Epic (LN 24177) : 5 novembre 1965

"Les Yardbirds m'ont permis de noter un certain nombre d'idées que j'ai plus tard développées dans un groupe appelé Led Zeppelin."
JIMMY PAGE

The Beach Boys

"Pet Sounds"

Capitol/ EMI

EAP 502450
THE BEACH BOYS
WOULDN'T IT BE NICE
DON'T TALK
I KNOW THERE'S AN ANSWER

L'enregistrement de "Pet Sounds" fut l'une de ces affaires invraisemblables qui sortit résolument la pop music du carcan imposé aux adolescents modernes par les vieux briscards qui avaient régné sur les années 50. Tout le monde sortirait grandi de l'affaire en cette année 1966. Fouettés dans leur amour-propre, les Beatles y puiseraient les raisons morales d'imposer le concept "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band" à leur maison de disques.

C'est dans les premiers mois de 1966 que Brian Wilson commence à travailler sur "Pet Sounds", un disque qui marquera une étape majeure par rapport à ses productions précédentes, puisqu'il est la véritable confrontation entre le génie complexé des Beach Boys et son obsession pour Phil Spector et son fameux mur de son.

De 1962 à 1965, Brian avait jeté en pâture au public américain exactement ce que l'usine pop attendait : seize tubes imparables, seize top forty hits, des morceaux qui avaient fait vibrer les gamines, trépider les burger stands et les drive-in, titres courts, innocents. Qui ne se souvient de "Surfin' USA", "Surfer Girl", "Fun Fun Fun" ou "I Get Around" ? L'Amérique teenager et la maison Capitol étaient sur la même longueur d'ondes : tout le monde réclamait du bon Brian (unique compositeur du groupe), encore et toujours plus de ce matériel semi-infantile, musique du bonheur, de plage, musique soda qui inquiétait autant les Beatles que les machines rouées de Berry Gordy et de ses Supremes.

Toute la stature de Brian, son génie troublé et furtif tient dans son virage de la fin 1965. Avant tout le monde, lui comprend que la mini-révolution du 45 tours frénétique est en train de s'achever.

Fort de ses premiers tâtonnements symphoniques (l'ouverture de "California Girls"), Brian va abandonner son rôle de bassiste dans des circonstances totalement dramatiques (il flippe dans un avion emmenant le groupe en concert à Houston, frôle la camisole et laisse la Fender Precision à Glen Campbell puis Bruce Johnston).

Loin de rester inactif, le jeune millionnaire de 23 ans se plonge dans l'écoute inlassable du "Rubber Soul" des Beatles. Très vite une conclusion s'impose : les Beach Boys doivent eux aussi tenter leur concept-album. Cloîtré dans sa villa de Bel Air, Brian va passer des semaines à dormir, rêvasser, tenter de percer le secret des Fab Four, se nourrissant de milk-shakes, de gâteaux au haschich et de drogues psychédéliques. "Pet Sounds" sera le résultat de cette cure solitaire. Comme un gars cent pour cent américain, Brian s'imagine rugueusement en *artiste à part entière*. "Pet Sounds" sera son plus grand achèvement et son albatros aussi.

Utilisant son expérience personnelle, Brian Wilson imagine treize climats autour des angoisses de la sortie d'enfance. Pessimiste, désabusé, "Pet Sounds" est un disque incroyablement triste, à cent lieues des déflagrations hormonales des premiers Beach Boys. Inquiets, lors d'un *group meeting*, Alan Jardine et l'infernal Mike Love lui demandent crûment ce qu'il compte faire. Brian ce jour-là ose leur répondre dans un murmure : *"Je veux faire le meilleur disque de tous les temps."* La grande faiblesse de Brian Wilson avait toujours été son incapacité à écrire ses propres textes. Il embauche illico un jeune rédacteur publicitaire nommé Tony Asher et se met au travail avec ce compagnon de fortune, choisissant les chansons, triant hâtivement les thèmes. Ici encore, Brian invente une façon moderne de procéder (car que font d'autre les Bashung, Eicher ou Elton John ?). Ayant cerné son point faible, son incapacité à plaquer des textes sur ses mélodies, il embauche un spécialiste. Laissé libre d'exceller dans son domaine de prédilection, le son, Brian va s'employer à inventer de toutes pièces un nouvel instrument musical : le studio d'enregistrement.

Phil Spector avait essayé. Tenté de suppléer les putain de retards de la technologie en doublant, triplant et quadruplant les instruments. Chez Gold Star on enregistrait sur deux pistes, comme tout le monde, mais avec trois pianistes, deux bassistes et trois guitaristes (et le batteur Hal Blaine).

De janvier à mi-avril 1966, Brian approfondit sa vision personnelle et crée une approche nouvelle, voisine du classique. Ses harmonies sont toujours aussi luxuriantes mais apaisées, truffées d'émotions, incroyablement bouleversantes.

Prédisant le rejet des fans de hot rods et de surfeuses, Brian confesse lui-même *"qu'il n'est pas fait pour son époque" ("I just wasn't made for these times")* mais laisse le clou du disque à son frère Carl ("God Only Knows"). L'époque est troublée. La pop flirte effectivement avec tous les gadgets électroniques imaginables, pédales fuzz, wah-wah, effets de réverbération, chambres d'écho. Tous les délires au petit pied sont à la mode alors que Brian glorifie la seule hautaine harmonie. Il faudra Paul McCartney en personne pour donner l'accolade à "Pet Sounds" et déclarer que "God Only Knows" est sans conteste la plus belle chanson de tous les temps.

Qu'avait fait Brian Wilson ?

Dans un incroyable mélange alternatif de bouffées délirantes et de dépressions post-planantes, il venait tout simplement de repousser les limites technologiques du deux-pistes. Constatant qu'en combinant deux instruments et une voix humaine en désaccord apparent, on parvenait à inventer un son unique, totalement juste et novateur, il avait créé en génial artisan le futur son du 32-pistes digital. "Pet Sounds" était trop. Rejeté par le grand public, l'album (initialement publié en glorieuse mono) allait devenir la clef de voûte de la pop moderne, l'impossible mystère que des Bob Dylan, Elton John, Alex Chilton, Beatles, Tom Petty, REM et autres écouteraient des millions d'heures durant, pour tenter de dénouer l'écheveau improbable aboutissant en fin de compte à cet ovni fragile qui, aujourd'hui encore, peut briser le cœur de tout auditeur non averti. Choqué par le flop de sa Sagrada Familia, Brian retournerait s'enfermer six mois pleins en studio pour un total de dix sept séances aussi houleuses que chaotiques d'où sortirait "Good Vibrations", sa symphonie de poche, numéro un mondial fin 1966 et preuve ultime que le petit prince des plages de sable blanc n'avait pas perdu le sentier des hit-parades. Mais "Pet Sounds" resterait longtemps le coffre au trésor, ce que Nick Kent appelle justement dans son livre de souvenirs *"le son provenant de son âme, embrassant la musique pour parvenir à s'approcher le plus possible de la voix de Dieu"*.

Première parution
mai 1966

Coffret 4-CD
(mono/stéréo)
"The Pet Sound Sessions" :
27 octobre 1996

Réédition
(mono + stéréo) :
6 juillet 1999

"C'est génial de savoir que, des années après, des gens écoutent encore ce disque. Nous avons mis tout mon cœur et mon âme dedans."

BRIAN WILSON

The Beach Boys
Pet Sounds

Sloop John B./Caroline No
Wouldn't It Be Nice/You Still Believe In Me
That's Not Me/Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder)
I'm Waiting For The Day/Let's Go Away For Awhile
God Only Knows/I Know There's An Answer/Here Today
I Just Wasn't Made For These Times/Pet Sounds

Bob Dylan

"Blonde On Blonde"

Columbia/ Sony Music

BOB DYLAN
LEOPARD - SKIN PILL - BOX HAT
MOST LIKELY YOU GO YOUR WAY AND I'LL GO MINE
ABSOLUTELY SWEET MARIE

BOB DYLAN
I WANT YOU
OBVIOUSLY 5 BELIEVERS • JUST LIKE A WOMAN
CBS
EP

CBS
BOB DYLAN
RAINY DAY WOMEN # 12 & 35
PLEDGING MY TIME
ONE OF US MUST KNOW (Sooner Or Later)

Lorsque Bob Dylan commence à enregistrer "Blonde On Blonde", il est parfaitement conscient de sa position précaire. Boostée par le single "Like A Rolling Stone" qui cartonne sur toutes les radios, sa carrière peut rejoindre celle des Beatles et des Rolling Stones, alors installés au pinacle grâce à leurs imparables singles. Mais Dylan n'est pas un chanteur comme les autres. On a écrit qu'il sonnait "comme un coyote coincé dans des barbelés". La voix de Dylan est un instrument rouillé mais elle donne à ses images une force aussi personnelle que féroce.

C'est donc avec la vengeance au cœur que Bob Dylan profite d'une interruption de sa tournée américaine pour se poser à Nashville (Tennessee) afin d'enregistrer un disque originellement prévu comme un album simple. Comme pour le formidable "Highway 61 Revisited", Dylan voulait retrouver ce qu'il appelait "le son sauvage du mercure", en fait un dialogue ininterrompu entre orgue et guitare électrique. L'organiste de prédilection est comme la fois précédente Al Kooper, au sommet de sa créativité, mais le guitariste change. Dylan décide de remplacer Michael Bloomfield par le Canadien Jaime Robbie Robertson qui le seconde sur scène dans le groupe The Band. Le choix n'a rien d'anodin. Bloomfield était un guitariste flash et bravache, le Clapton américain. Robertson est un rocker d'attaque, un économe scieur de mélodies. Il apporte une féroce acidité au projet.

La bonne ville de Nashville offre des musiciens hors pair, cow-boys taciturnes guère impressionnés par Dylan et son entourage : Joe South (guitare), Charlie McCoy (harmonica), Wayne Moss (basse) et Kenny Buttrey (batterie) sont des vétérans chevronnés (ils formeront ensuite le groupe Area Code 615). Simplement, ils refusent d'improviser en studio en attendant que Dylan creuse ses idées, comme cela s'était souvent produit chez Columbia, à New York, lors des tempétueuses séances qui avaient accouché de deux chefs-d'œuvre, "Bringing It All Back Home" et "Highway 61 Revisited".

De ce fait, un rythme de travail unique est mis au point : Dylan explique dans sa chambre d'hôtel ses idées à Al Kooper. Un piano a été installé, Al Kooper joue et rejoue dessus les mélodies "comme si j'avais été un magnétocassette humain", écrit-il dans son livre de mémoires, "Backstage Passes". Dylan peaufine ses textes. N'a-t-il pas décrété un jour : "Mes mots sont des images, le rock m'aidera à donner du corps à ces images." Puis Kooper fonce au studio, met l'orchestre en place et souvent Dylan débarque alors que sa nouvelle chanson tourne à plein régime.

Dylan cherche l'accidentel. Il préfère toujours l'imperfection révélatrice, refuse de répéter trop, de crainte de perdre l'intensité première. En quelques jours, le groupe de cow-boys enregistre des titres épiques, notamment "Sad Eyed Lady Of The Lowlands", tour de force de plus de 11 minutes, concentré de superbe poésie dédié par Dylan à sa nouvelle compagne, Sarah. Dernière chanson enregistrée, "Rainy Day Woman # 12 & 35" sera l'ouverture du double album. Avec son texte hilarant ("Il faut que tout le monde se défonce"), ce titre générera assez de polémiques et de controverses pour devenir un moment clef de la légende dylanienne. Aidé par un trombone à coulisse réquisitionné en hâte, le morceau possède un feeling très groupe de l'Armée du Salut rehaussé par une ambiance de sauvage fiesta, cris, interjections. Deux autres titres écorneront les hit-parades américains et anglais : "I Want You" (top 20) et "Just Like A Woman" (top 40). On ne quittera pas la place sans mentionner "Leopard Skin Pill Box Hat", attaque sans merci d'une bimbo qui se promène avec un chapeau idiot. Dylan apparaît ici à son plus hautain. Méprisant et glacial, il s'accorde même un solo à la Telecaster. Autre objet de mépris, la direction quelque peu saccharinée prise par les Beatles avec "Norvegian Wood" leur vaut une cinglante remise en place intitulée "4th Time Around". Mais c'est quand il revient au blues que Dylan est à son sommet. Sur "Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again", il laisse libre cours à son fantastique réservoir à mots, images électriques, décrivant une galerie de personnages inoubliables, retombant chaque fois sur ses pieds comme un chat qui plonge du septième étage, droit dans l'inconnu. Les musiciens assurent fantastiquement et apportent une incroyable chaleur au titre. Autre morceau de choix, le très rock "Most Likely You Go Your Way And I'll Go Mine". Ici Dylan et son groupe de fortune se laissent réellement aller. Garde baissée, le poète se présente à son plus vulnérable et marmonne : "Je vais te laisser aller/ Le temps dira qui a été jeté/ Qui est resté derrière/ Pars de ton côté/ Je me casse du mien."

Le 7 avril 1966, Bob Dylan emballe quatre acétates dans sa valise et s'envole pour Hawaii où doit démarrer une tournée de deux mois qui l'emmènera en Australie, Suède, France, Grande-Bretagne. Jamais aucun album n'a été scruté et écouté dès sa sortie comme "Blonde On Blonde". Cette voix imparfaite et étrange, sertie dans un écrin sublime, soudain, devient l'expression d'une génération. C'est la voix d'un prophète, d'un barde. Position terrible, intenable pour le chanteur... "On écoutait les disques de Dylan comme s'ils annonçaient une apocalypse imminente", écrira Lenny Kaye.

Moins de trois mois après la sortie du double, alors que la folie "Blonde On Blonde" devient mondiale, la nouvelle de l'accident de Triumph sur la route de Woodstock plonge les rockers dans la consternation. C'est le crash, et Dylan ne sera plus jamais le même.

Depuis, "Blonde On Blonde" a régulièrement été voté second meilleur album de tous les temps par les rock-critics de la planète, immédiatement derrière "Sgt Pepper" ou les Sex Pistols, mais toujours éternel second.

**Première parution
16 mai 1966**

"J' ai fait quatre-vingt photos de Dylan pour sa pochette. Il a choisi la seule floue"
Jerry Schatzberg.

The Doors

“The Doors”

Elektra/ Warner

elektra
EKL-4007-B
SIDE TWO
the doors
1. BACK DOOR MAN
2. I LOOKED AT YOU
3. END OF THE NIGHT
4. TAKE IT AS IT COMES
5. THE END
elektra
EKL-4007-A
SIDE ONE
the doors
1. BREAK ON THROUGH (To The Other Side)
2. SOUL KITCHEN
3. THE CRYSTAL SHIP
4. TWENTIETH CENTURY FOX
5. ALABAMA SONG (Whisky Bar)
6. LIGHT MY FIRE

De tous les groupes de l’époque psychédélique, les Doors semblent aujourd’hui encore être les seuls à avoir compris le côté malsain de l’acide, cette nouvelle défonce à la mode. Alors que la génération *des fleurs* s’amollissait sur les pelouses du Golden Gate Park, vibrant et trippant sur les solos tire-bouchonnés de Jerry Garcia ou de John Cipollina, Jim Morrison et ses trois acolytes allaient proposer une vision d’une noirceur totale. L’Histoire leur donnerait (bien sûr et hélas) raison. Au départ, le groupe naît d’une rencontre entre un poète beatnik et trois musiciens garage. Los Angeles en avait entendu d’autres (notamment les fameux Seeds de Sky Saxon) mais la vision de Morrison ne semblait connaître aucune limite terrestre. Gavé de Nietzsche, de Rimbaud et d’Artaud, Morrison écrivait dès 1965 des odes à l’océan Pacifique, versets purement satanistes, textes sombres, incantatoires. Jetés des bureaux de Lou Adler (pape de la scène locale), les Doors débutants dénichent un engagement dans un repaire de dealers, putes et alcoolos, le London Fog. Morrison pousse le groupe à composer son premier répertoire. “The End” surgissant presque immédiatement, puis la reprise d’une chanson de l’*Opéra de Quat’ Sous*, “Alabama Song”. Utilisant sans vergogne les filles qui s’accrochent au chanteur, les Doors décrochent une résidence de trois mois au prestigieux Whisky, sur Sunset. Là, durant 90 jours, ils vont se produire chaque soir dans l’indifférence totale de clients blasés venus applaudir les Animals, Buffalo Springfield, Them, Mothers Of Invention ou Captain Beefheart. C’est Arthur Lee, chanteur des Love, qui pousse Jac Holzman, président d’Elektra, à signer le groupe — pour un pathétique unique album. Peu impressionné, le P-DG parle avec dédain à la journaliste Eve Babitz de ces Doors *“à poésie de merde éructée par un sous-Jagger”*.

THE DOORS
vogue
LIGHT MY FIRE
THE CRYSTAL SHIP
TAKE IT AS IT COMES

Convoqué aux studios Sunset Sound, le quartette fait la connaissance d’un producteur maison des plus étranges, un New-Yorkais nommé Paul Rothchild qui émerge de huit mois de pénitencier pour trafic de haschich. Fils d’un chanteur d’opéra, Rothchild avait remarquablement enregistré Bob Dylan en concert à Newport en 1963. Possédant une autorité énorme, se reposant sur l’ingénieur du son Bruce Botnick, il sera de fait le seul capable de canaliser la folie de ce chanteur qui détruit pratiquement le studio lors de l’enregistrement des onze minutes de cauchemar œdipien de “The End” en balançant une télé et deux extincteurs à travers la vitre de la cabine de contrôle. Pour Rothchild, Morrison est le schizo ultime, un Jekyll aliéné qui devient le dangereux Mister Hyde dès qu’il gobe un acide. Contre toute attente, le premier album des Doors est une réussite vénéneuse qui s’offre candidement, sous des dehors ultramélodiques, en réinterprétant des blues (“Back Door Man”), tripotant des mélodies hawaïennes, germaniques, voire même easy listening. En cas de nécessité, le quartette (qui a refusé d’engager un bassiste après quelques essais peu concluants) rocke comme personne, tirant de ses instruments suramplifiés une sensation toute nouvelle d’acier froissé. Impérial, Morrison dirige cette cavalcade d’apocalypse en décrivant son chaos mental avec une impudeur sensuelle rarement entendue depuis les grandes heures du pionnier hystérique Gene Vincent.

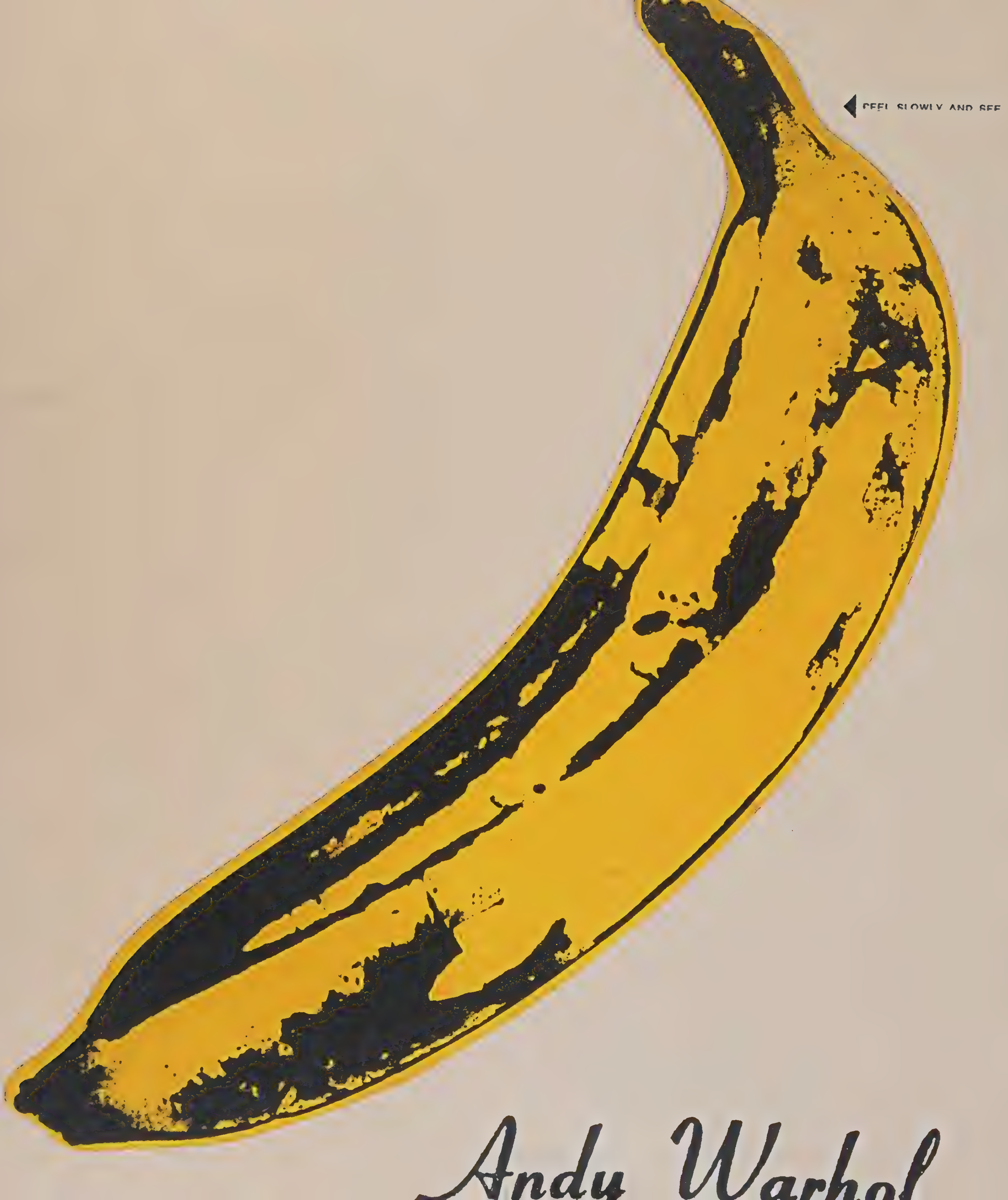
A l’écoute des bandes livrées fin 1966, Jac Holzman révise son avis sur le groupe et décide de tout miser sur ce premier album. Il offre aux musiciens une superbe session de pochette à New York avec non pas un mais *deux* photographes (luxe inouï pour l’époque). Les séances sont torrides (certains diront même *“orgiaques”*), Morrison pose nu, un collier de perles autour du cou. Dès janvier, la rumeur enfle, portée par “Break On Through (To The Other Side)”, single excitant qui meurt en radio. Dès lors un bouche à oreille hip insensé prend le relais et entonne la nouvelle : l’Amérique a *son* groupe, aussi cool que les Beatles. Courrier de lecteurs fanatisés dans le premier mensuel rock US (Crawdaddy), articles visionnaires de Sandy Pearlman et Richard Meltzer. Le 29 juillet 1967, une version raccourcie de “Light My Fire” (chanson signée par le seul guitariste Robbie Krieger) enflamme les hit-parades et installe les bâtards de Venice (Californie) numéro un pour un mois d’été et de folie. A ce stade, tout dans la savante bio des Doors séduit l’époque. Morrison, qui se surnomme déjà *le Lizard King,* a investi ses premières royalties dans un costume de cuir noir, il serait fils d’amiral, aurait bourlingué de la Floride jusqu’en Californie et citerait William Blake dans le texte. Ses comparses offrent un mélange parfait de naïveté baba — ils méditent, sont végétaliens, parlent l’argot hip de Laurel Canyon — mais leur technique jazzistique ne trompe pas : grands musiciens, les Doors sont en train de sortir le rock garage de son impasse en lui ouvrant les portes d’un infini acide. Sur les charts de l’époque, encore partagés entre les colosses du R&B (Aretha Franklin, Arthur Conley, Supremes, Stevie Wonder) et la déferlante anglaise (Beatles, Stones, Donovan), les Doors font l’effet d’une bombe atomique. D’autant que le groupe méprise son 45 tours émasculé et conseille dans toutes ses interviews de se procurer l’album pour *“mieux tripper dessus”*. Evidemment, les formations de Los Angeles seront aussitôt courtisées par le métier, beaucoup explosant à leur tour (Steppenwolf, Iron Butterfly, Canned Heat, Spirit). Mais peu de gens ont enregistré un meilleur premier album que les Doors. Hautain, le groupe s’offrirait le luxe d’un deuxième disque encore supérieur.

Première publication vinyle (versions mono et stéréo) janvier 1967

Nombreuses rééditions CD, la meilleure à ce jour : coffret “The Doors - The Complete Studio Recordings” (1999)

Incroyablement, cet album existe en deux versions vinyle, une stéréo parvenue jusqu’à nous et une monophonique, jamais rééditée à ce jour.

THE
doors
EKL-4007
(mono)
elektra


PEEL SLOWLY AND SEE
Andy Warhol

The Velvet Underground

"The Velvet Underground & Nico"

MGM/ Verve/ Universal

Verve Records
Verve Records

Aux dernières nouvelles, le premier album du Velvet Underground s'était vendu à 500 000 petits exemplaires depuis sa sortie en 1967. Mais, prétend une légende urbaine aussi rassurante qu'invérifiable, *"ces 500 000 acheteurs ont tous fondé un groupe..."*. Le Velvet serait donc le groupe le plus influent de tous les temps. Et quand la BBC adopte l'idée du débat entre rock-critics, le premier sujet retenu reste : *Quel fut le groupe le plus important, les Beatles ou le Velvet Underground ?*

Formé dès l'âge de 15 ans à l'école de fer des écrivains du Brill Building, élevé dans le carcan des disques Pickwick, Lou Reed n'avait pas vraiment l'idée d'un disque tenant debout tout seul, mais racontant *"de nouveaux états d'âme urbains"*. C'est, dit-il, pour se mesurer à ce que faisaient des gens comme Hubert Selby qu'il monte son groupe avec John Cale.

Après Elvis (révélation du corps), Dylan (prise de parole), voici le Velvet Underground (catalogue des perversions modernes). Drôle de timing : au moment où la planète entonne le refrain *peace & love*, c'est une collection de chansons inquiétantes qui marque l'apogée de la relation du groupe avec Andy Warhol et Nico (mannequin installée de force comme chanteuse après que le réalisateur Paul Morrissey a confié au Maître que *"ces gens n'ont pas de leader, il y a bien un type qui chante, mais il n'a aucun charisme et personne ne le regarde"*).

Lou Reed concède certaines chansons à Nico (mais pas toutes comme l'eût aimé Warhol). Il se réserve la part du lion sur "Waiting For The Man" et d'autres moments de bravoure ("Heroin", "European Son") sans parler de l'inoubliable solo de guitare de "Run Run Run". Comment ce disque historique fut-il enregistré ? En quatre jours dans un studio new-yorkais décrépi, chez Scepter Records, pour 1500 dollars. L'enregistrement est réalisé dans l'immeuble même qui abritera plus tard le fameux Studio 54. Certains s'imaginent Warhol en studio, avec le Velvet. Aucunement. Le Pape de la Pop apporte l'argent, mais n'impose nullement sa présence. En revanche il donne ses instructions à Norman Dolph, producteur confirmé de la Columbia. L'ingénieur du son est John Licata, qui couche tout sur quatre pistes.

On sait que la paranoïa d'un Lou Reed sur la défensive finit par gagner l'ensemble du groupe (Sterling Morrison bonne pâte, toujours d'accord avec tout le monde, John Cale tout de haine silencieuse, Maureen Tucker fidèle, la seule à toujours défendre Lou Reed, Nico frustrée mais imposée par ce personnage prodigieusement plus connu que tous les musiciens réunis) au point qu'il fallut rompre avec New York.

Un producteur des disques Verve, Tom Wilson, retrouve le Velvet en Californie où venait d'avorter une tentative de tournée et lui fait refaire trois titres aux studios TTC de Hollywood : "European Son", "Heroin", "Venus In Furs". Dès mai 1966, l'album est terminé, mixé. Sauf que les bandes allaient dormir des mois durant, faire le grand circuit de toutes les maisons de disques qui opposent un dégoût unanime, avant de sortir finalement en mars 1967, face à "Sgt Pepper..." et sur une compagnie mal taillée pour le rock.

Les thèmes radicaux abordés par Lou Reed (22 ans) peuvent expliquer ces atermoiements : après tout, ce n'est pas tous les jours que sort un disque mêlant vignettes sadiques et masochistes, traitant de l'addiction au speed ou à l'héroïne et saupoudrant néanmoins le tout d'étranges et contagieux petits hymnes à la joie d'être vivant, d'attendre la fête de demain ("Tomorrow's Parties"), l'aube bleuissante sur Manhattan, la jolie fille qui — mais comment donc ! — vous comprendra un de ces jours ("Sunday Morning").

Le premier Velvet était tout simplement l'album des voyous, perturbés, malades mentaux, camés, dingues, décalés, écrivains, créateurs. Un petit juif junkie, un musicien classique gallois, un guitariste texan, une batteuse hommasse qui insistait pour jouer debout et un top model hongrois, le tout produit par un exilé tchèque incompétent, mais de grande fortune.

"Si ce groupe remplace un jour quelque chose, ce sera le suicide", aurait dit Cher en sortant d'un spectacle du Plastic Exploding Inevitable en 1966. Pourtant l'écoute au casque de cet album révèle toute l'ampleur de la supercherie : en quatre jours, qui saurait coucher sur bande onze chansons de ce calibre ? C'est le temps qu'on accorde généralement aujourd'hui au moindre groupe pour trouver le, heu, *le son, man*.

Ce qui s'est passé est évident : les ingénieurs de 1966 ont contourné le problème du mur de son velvetien et choisi de traiter le groupe rock ultime comme ces trios folk qu'on gravait sur le pouce dans l'espoir un peu benêt de recréer le coup Dylan, et parfois, souvent même, ça marchait. Mais John Cale, sans doute inquiet, veillait. Et c'est lui qui va instaurer dans ce calme parfois trop squelettique (mélodies nettoyées, riffs aigrelets, son de guitare strident) de perçantes parenthèses de folie photonique avec son violon sursaturé et grinçant. Même mutilée, même cahotant sur deux riffs ("Heroin"), la pensée électrique est en marche et personne ne pourra la freiner. Même la fin du disque est une petite apocalypse sonore, fracas de verre brisé, riffs bousillés.

Une fois publié sous sa mémorable banane décollable, le disque subit avanies et tracas. Un éphèbe de la Factory exige notamment par voie de justice qu'on retire sa photo du dos de la pochette. Aucune radio de New York n'accepte de passer le Velvet qui s'énerve et refuse carrément de jouer en ville.

Pour égayer l'atmosphère, on ajoutera que le pire restait à venir : incapables de mixer le disque dans les délais restreints, contraints qu'ils étaient de livrer deux versions (une mono, une stéréo comme il était alors coutume), les Velvet étaient pour une fois tous tombés d'accord pour soigner une version au détriment de l'autre. C'est le mono mix, digne des avancées souveraines de Phil Spector, qui fit l'objet de toutes les attentions des participants, ce même mix qui allait tomber aux oubliettes de l'histoire jusqu'à l'édition CD *Deluxe 2002*. Considérées comme irrémédiablement perdues, les premières versions du Studio Scepter ont été retrouvées sur une acétate datée du 25 avril 1966. Dénichée pour 75 cents dans un vide-grenier, l'acétate pourrait dépasser les 400 000 dollars...

Si le grand public de l'époque manifeste d'emblée une sourde réfraction au Velvet Underground (qui ne dépasse pas la 171^{e} vente), les meilleurs musiciens de l'époque noteraient cet effort extraordinaire qui allait en empêcher plus d'un de dormir. Dès 1968, Mick Jagger et Keith Richards sortaient leur version de la décadence urbaine, un album des Rolling Stones intitulé "Beggars Banquet".

Première parution mars 1967

Bonne édition CD Deluxe 2002 (Universal)

L'une des plus belles légendes urbaines du rock : si on lèche la banane de l'édition originale, on part en trip d'acide. *Waow, man, cool !*

MEO 134
ODEON
the BEATLES
STRAWBERRY FIELDS FOREVER
PENNY LANE

The Beatles

“Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band”

Parlophone/ EMI

Dès 1966, les Beatles ont ce problème : leur nouvelle musique de studio (l’album “Revolver”) devient impossible à reproduire sur scène. Prenant les devants, George Harrison annonce à Brian Epstein qu’il préfère quitter le groupe plutôt que rejouer dans un pandémonium comme Candlestick Park. Le stade de San Francisco devient le théâtre du mythique dernier concert des Fabs.

Mais comme le remarque un chroniqueur, la jeunesse occidentale de l’époque semble persuadée que les Beatles *savent*. Qu’ils savent *tout*... Tels des demi-dieux, les quatre de Liverpool semblent influencer la destinée de la jeunesse mondiale à coups de disques grandioses. L’attente de la suite de “Revolver” devient donc fébrile. L’époque change. Le roulement des pop stars était jusque-là rapide : trois tubes et puis s’en vont... Artistes avérés, les Beatles seront les premiers à desserrer les dictats de leur maison de disques. Au milieu d’une intense compétition (Lovin’ Spoonful “Summer In The City”, Byrds “Eight Miles High”, Yardbirds “Shapes Of Things”, Who “I’m A Boy”, Stones “Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow ?”, Cream “I Feel Free”), les Beatles font une fixation sur les Beach Boys qui viennent de publier “Pet Sounds” et “Good Vibrations”. Pour Lennon et McCartney, c’est clairement la seule compétition, l’exemple à surpasser.

Frais, dispos, l’esprit ouvert et sans aucune limite budgétaire (ni tournée américaine) en perspective, les Beatles entrent au studio Abbey Road le 24 novembre 1966. Ils en sortiront au bout des 129 jours *les plus créatifs de l’histoire du rock*, totalisant 700 heures pour enregistrer un simple LP et un single, soit 42 minutes de musique. Geoff Emerick (l’ingénieur), George Martin (le producteur), Derek Taylor (l’attaché de presse), sans compter les Beatles et pratiquement tous les gens présents ont publié leurs souvenirs sur la réalisation de “Sgt Pepper...”. On sait que McCartney a enregistré sa basse en re-recording, avec ce son énorme (“With A Little Help From My Friends”), on sait que la guitare de “Fixing A Hole” est une Stratocaster que Beatle George maniait en portant des mocassins italiens Todd’s...

Pourtant, aujourd’hui encore, des questions se posent. Et d’abord ce disque fut-il bien *le premier concept-album* de tous les temps ? Si oui, quel en est le concept ? Bonne question, à laquelle il semble impossible de répondre. Apparemment, fatigué par le délire et le fracas entourant le mot malheureux de Lennon sur Jésus, McCartney aurait insisté pour que le groupe s’efface et présente sa musique sous une perspective différente, celle de l’Orchestre du Sergent Poivre. Mais ce personnage mystérieux, combinaison du Colonel Parker (rencontré lors d’une soirée chez Elvis) et des posters de lord Kitchener (incarnant la sacro-sainte tradition victorienne, armée des Indes et thé à cinq heures) est un sympathique leurre, nullement un concept. Certes, on constate que le groupe ouvre le feu dans une ambiance de faux live et termine l’album sous les applaudissements... Ce bruit de foule en ouverture et clôture serait le cœur du concept *un faux groupe joue pour un faux public.*” Léger, surtout comparé aux sagas futures, de “Tommy” des Who au “Golden Scarab” de Ray Manzarek, sans parler de “Berlin” ou “The Wall”. Le concept serait donc musical. L’éblouissement Beatles intégrant tout à son rock basique, de l’orgue de barbarie (“Being For The Benefit Of Mr Kite”) au sitar (“Within You Without You”) sans parler des anches (“When I’m Sixty-Four”), cuivres (“Good Morning Good Morning”), cordes (“She’s Leaving Home”), sonnerie de réveil (“A Day In The Life”), cris de gallinacés (“Good Morning Good Morning”)... Mais chaque titre est particulier. Certains sont purement rock, d’autres totalement psychédéliques. C’est donc sir Paul en personne qui, comme par inadvertance, remet les pendules à l’heure lors de l’émission Granada, “It Was Twenty Years Ago Today” : *“On parle de drogues, là... Leur expérimentation se reflète dans la musique. De nos jours, quand on dit drogues, on pense crack, héroïne, cocaïne. Mais en 1967, seul le milieu musical était touché. On savait que Duke Ellington fumait de l’herbe, elle arrivait dans notre milieu. Les drogues ont colorié nos perceptions et nous nous sommes rendu compte qu’elles coloraient tout.”* Dès lors, effectivement, le projet s’éclaire... Il faut imaginer Lennon courant les galeries d’art moderne, McCartney et Harrison en voyage d’étude dans les lofts de San Francisco, humant l’acid rock et le mouvement hippie. Et tout s’emboîte, le puzzle magique se met en place : une vieille chanson de McCartney jouée dès la Cavern (“When I’m Sixty-Four”) trouve sa place dans un monde hanté par le flamboyant Jimi Hendrix et ses vestes à brandebourgs.

Clairement, les petits gags dont George Martin parsème le disque deviendront un fascinant labyrinthe surréaliste pour les esprits éclairés d’une génération : qui écoute les bruits d’animaux à la fin de “Good Morning Good Morning” constate que chaque cri de bête surgissant dans le fade-out est celui d’un animal capable de bouffer son prédécesseur ! Le mouvement *occulte* est lancé et des générations d’étudiants en *fabuleuseté* se pencheront sur le disque *“qui voulait brancher les gens”*.

Deux titres aussi ambitieux que totalement réussis achèvent de clouer les masses au pilori du mythe. “Lucy In The Sky With Diamonds” est bien sûr crédité de message à double sens par les fans (à la réelle surprise du groupe). Mais c’est avec “A Day In The Life” que les Beatles atteignent au sommet absolu. Pour l’enregistrement de ce titre, les Fabs sont en confiance. Ils viennent de terminer “Penny Lane” et enregistrent ce qu’on décrira éventuellement comme un retour à la réalité (...), un bad trip (...), une célébration morbide de la mort (...), un titre conceptuel sur l’histoire de la pop (...). “A Day In The Life” est une chanson qui brasse merveilleusement divers gros titres picorés dans les quotidiens, les juxtapose (cut-up) et décrit une société où tout n’est que spectacle.

Comparable en impact à 2001 L’Odyssée de l’Espace, le titre (premier de l’album auquel le groupe s’attaque en janvier et février 1967, dernier de la seconde face à l’arrivée) aboutit à une expression d’optimisme mystico-psychédélique qui continuera de hanter des millions de gens, le dernier en date restant Jean-Dominique Bauby qui, à la fin de son incroyable ouvrage Le Scaphandre et le Papillon (1997), laisse le morceau rythmer le chapitre final avant de conclure sur le fracas final *“on dirait un piano qui tombe du soixantième étage”*. Sur la partition, les Beatles avaient écrit à l’intention de leurs musiciens : *“A partir d’ici, c’est comme vous voulez.”*

Première parution
1er juin 1967

Bonne réédition
remasterisée en 2000

Emi était encore en position d’exiger des Beatles un 45 tours inédit. Comme les Beach Boys sortant “Good Vibrations” en même temps que “Pet Sounds”, les Fabs envoient “Strawberry Fields Forever”/ “Penny Lane” en prélude.

“C’était quoi, ces moustaches ?”
IGGY POP

Sgt PEPPERS
LONELY HEARTS
CLUB BAND
BEATLES

STEREO
GRAVURE
UNIVERSELLE
Columbia
EMI
SCTX
PiNK FLOYD

Pink Floyd

“The Piper At The Gates Of Dawn”

EMI

Et voici que soudain surgit la conjonction parfaite entre une drogue, une ville, un groupe. Par sa musique audacieuse, le groupe synthétise un mouvement nouveau qui attire un noyau dur de fervents adorateurs. Cette histoire n'a cessé de se répéter depuis les débuts du Pink Floyd de Syd Barrett.

Syd Barrett est le grand génie méconnu du rock. Un précurseur au look d'une beauté byronesque. *“Syd était un génie. Tout était facile, nous n'avions qu'à le suivre”*, raconteront les Floyd pour une fois unanimes, car tous persuadés d'avoir croisé un pur diamant humain.

Columbia
EMI
ESRF 1857
THE PINK FLOYD
ARNOLD LAYNE
CANDY AND A CURRANT BUN

Columbia
EMI
CF 113
'SEE EMILY PLAY'
PINK FLOYD

Il y a en Barrett quelque chose du *pied piper*, le joueur de flûte de Hamelin. Mais c'est au bout de sa Binson Echorec que le Londres psyché s'accroche. Cheveux bouclés, yeux charbonneux et chemises à jabots, Syd indique plein de pistes possibles à tous ceux qui viendront. Car Barrett veut tout partager. Il semble parler aux elfes, aux fées et sa voix charme les lutins. Sa guitare magique ricoche entre les planètes, façon grosse boule de flipper cosmique. Barrett taquine tous les guitaristes existants, passés ou à venir. Il invente la guitare post-blues dès 1967.

Alors, ce disque ? Monumental. Musique froide, cérébrale, car jouée par d'impeccables étudiants en architecture, totalement au service du génie dont la très réelle folie secoue déjà les vieux carcans de la pop. Sur son premier disque qui commence par des bruitages radio parasites, Pink Floyd ose plein de choses, notamment un morceau de bravoure instrumental de neuf minutes (“Interstellar Overdrive”) qui va suivre la formation et constituer un respectable cheval de bataille en live.

Mais Barrett possède également les secrets du rock'n'roll garage. Le titre “Lucifer Sam” est construit sur un riff sidérant de logique, imperturbable et économique, un riff aussi contagieux que ceux de “Louie Louie” ou de “Satisfaction”.

Cet invraisemblable éventail de possibilités ne passe pas inaperçu. Chaque apparition du Floyd est un évènement underground, le premier single publié par EMI (“Arnold Layne”) fait un score remarquable, le deuxième (“See Emily Play”) affole les radios. Dans les clubs, au premier rang, deux fans de Syd n'en perdent pas une miette : David Bowie et Marc Bolan suivent les moindres apparitions dramatiques de leur idole, de plus en plus délabrée par sa consommation quotidienne d'acide.

Tout à fait étrangement, dans de récentes interviews, Roger Waters a souhaité décliner toute responsabilité du Floyd dans le mouvement psyché qui suivit. Pour Waters, l'affaire est close, inexistante au prétexte que trois membres du groupe ne prenaient aucune substance. Cela est sans doute exact. Mais Syd Barrett consommait suffisamment de LSD pour quatre. Voire pour tout le pays de Galles. Le point fort de la démonstration de Waters s'appuie sur la chanson “Bike”, qui termine le disque. A première écoute, certes, ambiance juvénile, refrain enjoué, un adolescent chante sa bicyclette, quoi de plus normal, banal, quotidien ?

Mais les vieux combattants des guerres psychédéliques connaissent bien la légende *de la bicyclette* !

Dès 1943, un chimiste suisse nommé Albert Hofmann travaille sur l'ergot du seigle. Le 16 avril, ce chimiste employé des laboratoires Sandoz se sent *“bizarre”*. De fait, manipulant à mains nues du LSD 25 qu'il vient tout juste de synthétiser, il s'est dosé sans le savoir. Hofmann ferme son laboratoire pour le week-end. Se croyant grippé, il décide de rentrer chez lui, à *bicyclette*. Et comme raconté dans son livre de souvenirs, c'est alors que le petit chimiste pédale joyeusement dans la campagne suisse que commence le premier trip de l'époque moderne... Si l'on écoute la fin du titre “Bike”, effectivement le refrain enjoué des débuts laisse soudain place à un long freakout acide proche de la musique concrète.

Il faut quatre mois au groupe pour mener à bien son enregistrement (Studios Abbey Road, du 15 mars au 5 juillet 1967. Pour l'époque et pour un groupe débutant, la chose est inouïe).

Si le premier album du Floyd reste remarquable, c'est que, par-delà la fulgurance des géniales compositions de Barrett, l'auditeur est sans cesse déconcerté par des climats contradictoires. Rien ici n'est réel. Des climats blues évoluent en comptine pour barrer cosmique, des bluettes acoustiques dérapent dans des instrumentaux électriques, le Floyd oppose sans cesse deux mondes, celui de la campagne anglaise et celui des immensités intersidérales. Enfin Barrett semble tout au long se poser des questions sur son appartenance à un groupe (adulte ou adolescent ?). Il ne se les posera plus très longtemps : son éviction est proche. L'enregistrement fut à l'évidence pénible. Dans les studios feutrés où les ingénieurs portent encore des blouses blanches, Syd Barrett refuse de se plier aux demandes du producteur maison Norman Smith, s'avère peu désireux de rejouer ses titres deux fois de la même façon (ce qui reste encore à l'époque le principe de l'enregistrement moderne). Mais chacun apporte sa contribution, Roger Waters signe une chanson et Rick Wright, impeccable musicien, propose d'étonnantes parties de claviers. Nick Mason assure des rythmes hypnotiques qui deviendront sa marque et préfigurent les boucles techno.

Barrett devient l'élément perturbateur, imprévisible. Son état empire, sa consommation d'acide devient démentielle et le génie ingérable du Floyd sera tristement abandonné par son groupe quelques semaines après la sortie du disque.

Existant dans une version monophonique spécialement choyée au mixage par le groupe (et rééditée en CD), ce disque est l'un des grands moments de l'histoire analogique. La sortie fut saluée par un tir de barrage. Certains journalistes adorent et l'écrivent (le Melody Maker parle pour la première fois d' *“avant-garde”*, en français dans le texte) mais Pete Townshend des Who refuse de reconnaître les directions musicales prises par les Pink Floyd. Syd Barrett a regagné sa ville natale de Cambridge, où il réside toujours, fantôme absolu du rock. Des photos prouvent qu'il s'est autorisé une apparition lors de séances en studio de son ex-groupe (pour l'album “Wish You Were Here”). Lors du concert de reformation du Floyd pour Live 8 2005, Roger Waters lui a rendu un hommage bouleversant.

apples and oranges
paint box
THE PINK FLOYD

**Première parution
août 1967**

Pete Townshend des Who, interrogé à l'époque, qualifie la musique du Floyd de *fucking awful bubblegum Mickey Mouse music.*

Love

"Forever Changes"

Elektra Warner

elektra
STEREO
EKS-74013-B
SIDE TWO
LOVE
FOREVER CHANGES
1 BETWEEN CLARK AND HILLDALE 3.30
2 LIVE AND LET LIVE 5.24
3 THE GOOD HUMOR MAN 3.00
4 BUMMER IN THE SUMMER 2.20
5 YOU SET THE SCENE 6.49
elektra
STEREO
EKS-74013-A
SIDE ONE
LOVE
FOREVER CHANGES
1 ALONE AGAIN OR 3.15
2 A HOUSE IS NOT A MOTEL 3.25
3 ANDMOREAGAIN 3.15
4 THE DAILY PLANET 3.25
5 OLD MAN 4.45
6 THE RED TELEPHONE 2.57

Il semble que Dieu inventa l'homme pour être musicien et chanter ses louanges. Incorrigible, l'homme inventa Love pour chanter... autre chose. L'adjectif vénéneux est souvent accolé au nom de Love. Comme c'est étrange... C'est que la musique de ce quintette mixte de Los Angeles est comme un cafard surgissant de la bouche d'une beauté endormie. David Lynch est à l'époque encore étudiant, Love esquisse déjà ce qui deviendra son proverbial fonds de commerce. Love est donc l'un des derniers secrets du rock. L'ultime bastion caché. Plus inouï que les Doors, volant plus haut que les Byrds, rusant sur la stratégie, moteur garage, guitare de folkeux en arpège, voix déguisée du chanteur noir imitant un Blanc imitant un Noir... Hendrix avait compris. Exigea sur le tard, en 1969 donc, de sauver Love, façon Bowie pour Mott The Hoople, et joua six titres... effacés par le chanteur, Arthur Lee, le sépulcral.

Son ami, son mentor, son frère de sang.

La malédiction frappait Love.

Cloué à Los Angeles, à la merci de ses dealers, le groupe avait refusé d'aller jouer fût-ce à San Diego. Jac Holzman, patron d'Elektra fasciné, hypnotisé par Lee, laissait faire. Arthur Lee allait lui envoyer une petite trouvaille locale du nom de Jim Morrison. *Ne me remercie pas, Jac, mon frère.*

Arthur Lee avait d'autres chats à fouetter. Son curieux guitariste Bryan McLean, entre autres. Bêlant comme un Bee Gee, McLean avait le truc inouï des Gram Parsons, Alex Chilton, Keith Richards. La touche magique. Comme de bien entendu, ce guitariste voulait chanter. Comme Noel Gallagher sous Special K.

Love trichait, avec une aisance stupéfiante. En apparence, tout y était : rythmes faraudes, mélodies piquées des vers, chanteur apparemment concerné, et le son pop d'époque... D'où vient alors encore cet étrange malaise qui saisit l'auditeur du III^{e} millénaire face à cette joliesse rappelant la *chambre des poupées* de Gainsbourg, malade, odieux d'intériorité, dément, fou, méticuleux dans l'examen de son propre délire, *oh, je me suis coupé.*

"Forever Changes" coule comme un sang vicié qui s'échappe sous un soleil de néons. Noir sous une pochette de psyché-chiqué, Fraise Tagada au peyotl. Vous avez dit Love ? Ce groupe aurait pu s'appeler Hate.

Car tout ici suinte la haine. Une haine viscérale, angoisse palpable de junkies liés par des rancœurs préhistoriques, histoires d'ados ayant cartonné avec cent mille singles ("My Little Red Book"), qui refusent de grandir et s'instaurent stars hollywoodiennes dans la foulée. Vingt ans et le complexe crépusculaire du boulevard. Love chante le béton californien, les parkings vus d'avion par le photographe fou Edward Ruscha.

Dans ses meilleurs moments, Arthur Lee rend l'âme. Couche ses derniers soupirs sur les édredons de cordes du LA Philharmonic (orchestrations David Angel). Arthur Lee fait son crooner précieux. Minaude en pleine déferlante Eric Burdon. Love est le plus grand groupe acide. L'auditeur éclairé l'entend comme un silence de l'âme. Parfois, le message passe, annonciateur de Marley, "Freedom". Nous sommes en 1967. Arthur Lee a gobé trop d'acides. Il a 22 ans, sent soudain l'horreur de sa mort inéluctable. S'affirme partant sous deux ans. Ce roi des charts malheureux préfigurant farouchement Sly Stone va se trouver un royaume. Les Anglais — qui d'autre ? — sont de fins observateurs pop. Ne nous ont-ils pas donné The Nice et Procol Harum, The Move, The Smoke et Syd Barrett ? Les Anglais adorent Love. Se repassent en catimini l'adresse de l'album maudit comme un trip encore plus barré que ceux du notoire Brian Wilson.

L'enregistrement du disque avait pourtant été une horreur. Flairant le piège, Neil Young refusa le poste de producteur. Nullement troublé par ce présage, Arthur Lee prit la direction des opérations. Pour *"remettre ses troupes en place"*, il convoqua le Wrecking Crew de Phil Spector. Qui joue sur "Againandagain". Affalés sur la moquette orange, les Love pleuraient de rage. Impassible, Arthur chante. Pour "The Daily Planet", la bassiste de Spector cale, s'affole de la complexité du morceau, rate les breaks. *"Laisse, je vais faire"*, témoigne Ken Forssi. Le groupe est sauvé.

On peut écrire ça comme ça.

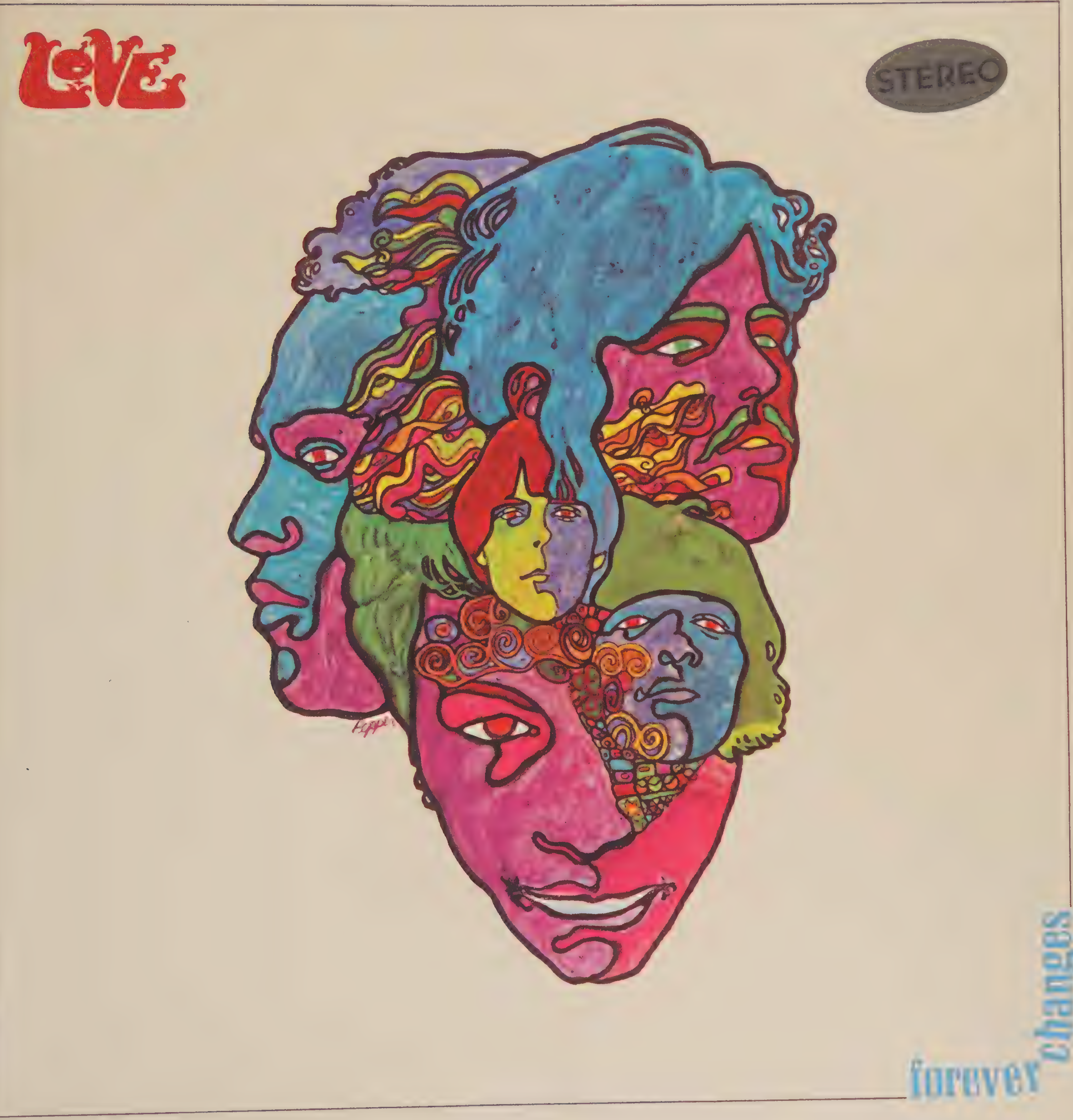
Ingénieur méticuleux, Bruce Botnick travaille au forceps, re-recording, empilage de couches, puis épure, finesse, poésie flamenco mexicaine, héroïne bien sûr. Soudain d'accord, les Love refusent toute compromission. Ces chansons, elles leur viennent de très haut. Humbles artisans, ils tentent de rendre compte de visions célestes, se querellent férocement sur la moindre harmonie ternaire, se fracassent des heures sur les consoles de mixage. Evidemment, les bandes mères disparaîtront, empêchant très heureusement tout remix ultérieur, toute reconstruction du projet qui restera figé pour l'éternité, venu de cette saison acide de 1967. "Forever Changes" est un chef-d'œuvre arrêté, immobile sous la lune, à ranger non loin de "What's Going On". Sorti en fanfare en novembre 1967, l'album sous pochette dessinée par le très classique Bob Pepper refusait par trop les clichés psyché alors au goût des charts. "Forever Changes", sans concert du groupe, ne dépasserait pas la 154^{e} place des classements du Billboard.

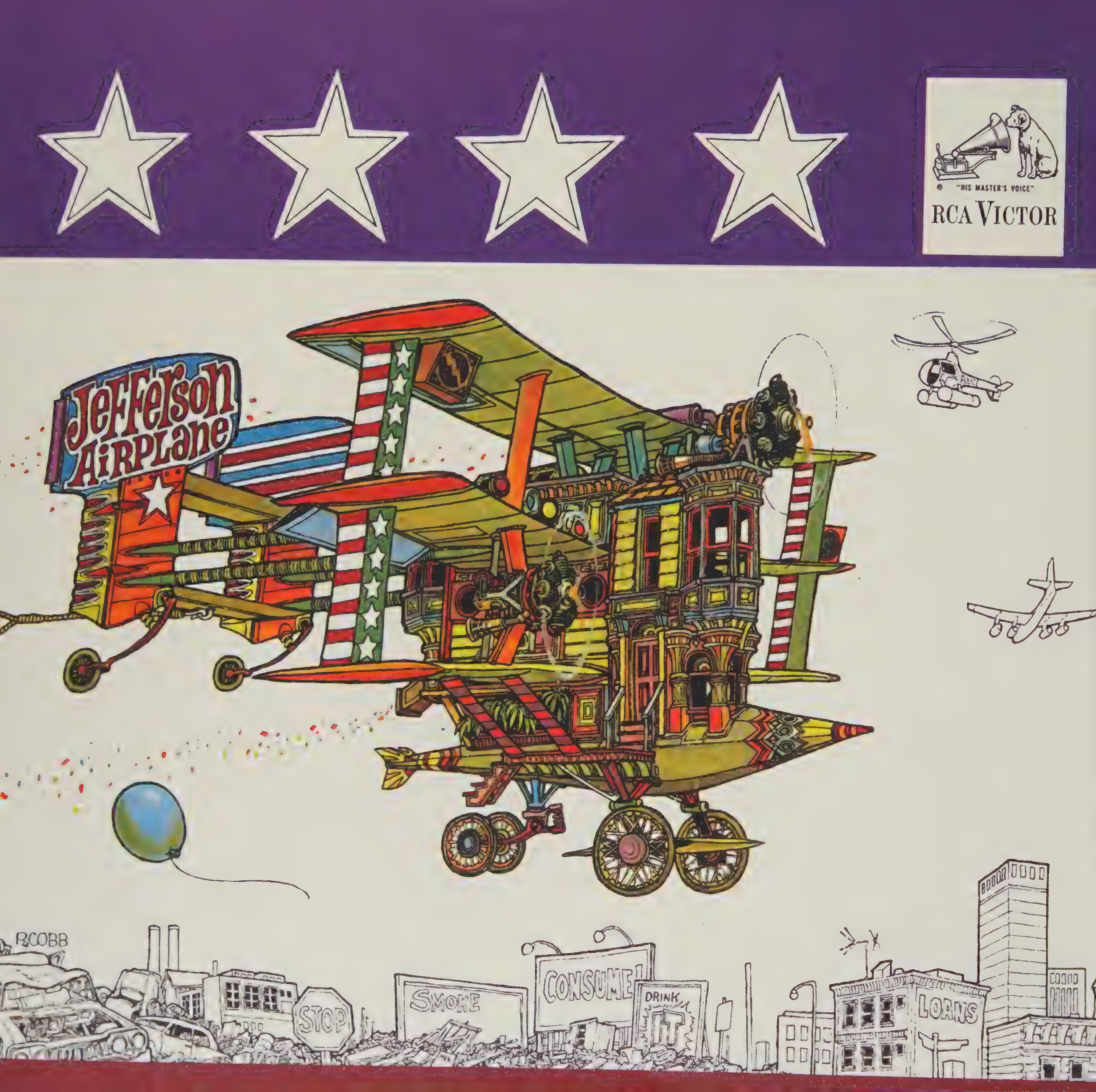
Mais le destin veille sur les génies absurdes. Depuis une décennie, une meute de fans concernés (au point de nous suggérer très fort cette chronique) associés à une doxa de critiques ont passé le mot, via internet, faisant remonter l'improbable ovni du néant pour envahir les habituels classements genre *Gross Diskotheke*. C'est à ces gens que Love doit sa seconde chance. Rhino Records, avant le démantèlement, a eu le temps de ressortir le disque, ultime clin d'œil de Harold Bronson. "Forever Changes", en vente libre, augmenté de singles et d'inédits. Il n'empêche, l'époque doit aller drôlement bien, pour plébisciter Love...

Première parution
novembre 1967

Réédition 2002

"Arthur Lee est cette curiosité paradoxale, un Noir qui chique au Mick Jagger, chanteur blanc qui a construit sa carrière sur l'imitation des musiques nègres."
LILIAN ROXON


Love
STEREO
forever
changes


"HIS MASTER'S VOICE"
RCA VICTOR
Jefferson Airplane
R.COBB
STOP
SMOKE
CONSUME!
DRINK IT
LOANS

Jefferson Airplane

"After Bathing At Baxter's"

RCA/ BMG

Jefferson Airplane
ballad of you & me & pooneil • two heads
RCA VICTOR

C'est une oreille scotchée sur "Sgt Pepper" que l'Airplane attaque les séances de son troisième album. Jefferson Airplane ! Aucun groupe ne symbolisait mieux les frasques de l'épopée de San Francisco et de sa scène psyché... Et pourtant Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service et Steve Miller Band n'étaient pas des manchots. Mais en récupérant la grande copine de Janis Joplin au chant, l'Airplane avait su merveilleusement cimenter sa position. Cette Grace Slick avait un look parfait, une allure aventureuse. Sur scène, pour son premier concert avec le groupe, elle arriverait seins nus en suçant une Chubba Chupp. Une vraie star pour les flower children ! Depuis le festival de Monterey, "White Rabbit" et "Somebody To Love" jouaient au yo-yo dans les charts. RCA (vénérable maison d'Elvis) savait que ce groupe de fous furieux passionnait les kids. Du coup, toute latitude fut laissée aux musiciens pour délirer.

Et voilà pourquoi, alors que "Surrealistic Pillow" avait été bouclé en deux semaines de studio pour un budget de 8 000 dollars, "After Bathing At Baxter's" nécessiterait cinq mois de séances débridées pour une addition inouïe à l'époque : 60 000 dollars. Les séances furent pour le moins chaotiques.

Le guitariste Jorma Kaukonen essayait ses motos dans le grand studio RCA de Hollywood où les Stones avaient enregistré "Aftermath". Jack Casady fut arrêté à plusieurs reprises, cavalant à poil, hurlant à la lune dans les collines. Grace Slick et le batteur Spencer Dryden n'étaient pas en reste : amants, le batteur et la chanteuse trimbalaient partout avec eux une mallette bourrée de remontants, calmants, à rendre Hunter Thompson, grand ami du groupe, quelque peu admiratif, voire jaloux. Partageant vibrations et filles, la commune assumait tout, vivant dans une gigantesque villa rose qui avait autrefois accueilli les Beatles.

Pour ne rien arranger, Bill Graham, propriétaire des Fillmore et manager, programmait le groupe dans un itinéraire forcené, exigeant des cachets faramineux et forçant les musiciens à partir jour et nuit pour des concerts aux quatre coins de l'Amérique ou du Canada.

Vieux routier des studios, le producteur Al Schmidt, vétéran habitué à travailler avec Henry Mancini, laissait faire. C'est que "After Bathing At Baxter's" est une explosion créative, un total testament psyché barré grave. Y aura-t-il encore des disques aussi cinglés ? En tout cas, l'Airplane lui-même ne parvint jamais à retrouver la candeur et la joie de ces heures innocentes de 1967. Déjà à cette époque, le groupe explosait en factions passionnelles. Kaukonen et Casady étaient les musiciens, instrumentistes fulgurants. Eux se soutenaient. Jouissant des conflits internes, l'œil rivé sur la chanteuse qu'il finirait par ravir au batteur, Paul Kantner compose (et signe la moitié du disque). Malheureux de ces perpétuelles avanies, ne trouvant pas de compagnon d'écriture, Marty Balin, le chanteur fondateur, se retire dans un silence écœuré. Sa seule contribution, la chanson "Things Are Better In The East" finirait coupée, évincée du projet final.

JEFFERSON AIRPLANE
WATCH HER RIDE
MARTHA...
HIT PARADE 49.531
RCA VICTOR

Interrogé bien des années plus tard sur les mystérieux changements qui affectèrent la destinée du groupe, Jack Casady imputerait toute l'affaire non pas au LSD, à la gloire ou à quelque révélation new age... mais bien plutôt à Eric Clapton. *"Les Cream sont passés pour la première fois à Frisco. Ils ont joué au Fillmore en août 1967. Ça, et Hendrix à Monterey bien sûr..."*

Soudain libéré, Jorma décolle, littéralement. Sa guitare s'enflamme. Sur "The Ballad Of You And Me And Pooneil", elle illumine un bûcher de feed-back. A son tour, le guitariste repousse et explose le format désuet des trois minutes chrono qui avait présidé aux débuts du groupe. Armés d'une console huit-pistes flambant neuve, le producteur et son frère Richie enregistrent. Ils fermeront les yeux sur tout et c'est ainsi qu'il fallait procéder avec l'Airplane, groupe virulent, testant en permanence les limites du réel, repoussant les diktats des croulants. Un soir, à Syracuse, Bill Graham annonce aux rockers éberlués qu'il leur a encore déniché plus de concerts. *"T'es vraiment pourri, mec, t'as que le pognon en tête"*, soupire le batteur. Bill Graham est sacqué. Et l'Airplane retourne à son disque fou, surveillant avec agacement et émotion les progrès foudroyants des premiers Doors et Mothers Of Invention.

Réussite unique dans la discographie de l'Airplane, "After Bathing At Baxter's" autorise les musiciens à explorer pleinement les libertés acquises au prix d'un combat permanent contre leur maison de disques. Aujourd'hui sinistrement oublié, le groupe offrait une solution créative géniale : une rythmique élastique, toujours prête à s'envoler en rase-mottes, en looping, en chandelle. La frappe du batteur, sèche et jazzy, avait une efficacité diabolique. Jack Casady était sans doute le meilleur bassiste de l'époque — Hendrix lui fit longuement les yeux doux, l'invitant au secours de son "Voodoo Chile" — et Jorma Kaukonen, avec ses motos, ses fiancées suédoises et ses coups de revolver, faisait un guitar hero bien dans la note.

Les chansons suivent : "Watch Her Ride" reste un des plus beaux cris d'amour d'un ado éploré pour la fille de ses rêves. Grace Slick signe un morceau étonnant, presque du Doors : "Two Heads". La rythmique s'amuse follement sur "Spare Chaynge", standard des musiciens des rues.

Tout l'automne durant, le groupe poursuivit les séances. Elles prirent fin la nuit de Halloween. Ce 31 octobre 1967, Spencer Dryden apporte une caisse de percussions dans le studio. Aidé par deux roadies, il va fabriquer à lui seul une longue suite polyphonique et étrange, collection de bruits divers et variés, proche de Pierre Henry et de Stockhausen. Cet intermède barré trouve sa place sur le disque après un petit montage burlesque et force rigolades. Plus jamais l'Airplane ne passerait autant de temps sur un album, plus jamais un album de l'Avion Jefferson ne monterait aussi haut.

**Première parution
27 novembre 1967**

**Remasterisation
juillet 2003 annoncée**

**Le dessinateur
de cette pochette
est l'artiste
underground Ron
Cobb, auteur de
nombreuses
couvertures
d'Actuel...**

The Band

“Music From Big Pink”

Capitol/ EMI

Capitol
Music From Big Pink
Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson
Richard Manuel, Jaime Robbie Robertson
John Simon Producer
SKAO 2955
Stereo
Side 1
1 Tears Of Rage (B. Dylan-R. Manuel) ASCAP 5 16
2 To Kingdom Come (J. R. Robertson) ASCAP 3 20
3 In A Station (R. Manuel) ASCAP 3 35
4 Caledonia Mission (J. R. Robertson) ASCAP 2 54
5 The Weight (J. R. Robertson) ASCAP 4 40
Capitol
Music From Big Pink
Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson
Richard Manuel, Jaime Robbie Robertson
John Simon Producer
SKAO-2955
Stereo
Side 2
1. We Can Talk (R. Manuel) ASCAP 3 03
2. Long Black Veil (M. Wilkin-D. Dill) BMI 3 01
3. Chest Fever (J. R. Robertson) ASCAP 5 12
4. Lonesome Suzie (R. Manuel) ASCAP 4 00
5. Wheels On Fire (B. Dylan-R. Danko) ASCAP 3 10
6. I Shall Be Released (B. Dylan) ASCAP 3 16

Le Band ? C’est comme une cure de radis noir. La racine originelle, l’humus et les écailles de peinture, la rouille sur une Ford Impala et un vieil Indien croisé au volant d’une Mustang, à Denver (Colorado).

Mais c’est également le folk des Appalaches, la country — rockabilly ou pas — et les délices du bayou cajun, tout cela délicatement roulé, trésor américain embouti. Télépathes, les garçons — Robbie Robertson, Rick Danko, Garth Hudson, Richard Manuel et Levon Helm jouaient ensemble depuis 1959 ! — disciplinés par le vétéran Ronnie Hawkins au sein des Hawks. En 1965, Bob Dylan, alors barde d’une génération, les intronise Groupe Ultime (le sien...) lors d’un légendaire concert au Hollywood Bowl. Finalement, ce sont eux qui influenceraient le poète, rétablissant ses nerfs calcinés par les amphés au calme du répertoire country le plus fondamental, “Basement Tapes”. Contrairement à une croyance répandue en nos contrées, ce premier disque du Band ne marquait pas la fin du rock psychédélique américain revenu par quelque coup de balancier vers un folk roots et sage...

Qu’on nous permette de douter du contraire : “Music From Big Pink” marque l’irruption des pros de la toxicomanie. Soucieux de repartir vers des espaces encore plus sublimes, élevés, aériens, voilà des musiciens qui repensent un rock à la subtilité opiacée.

Puis le hard rock était un truc sans réelle issue (une fois le potard à onze, tu fais quoi ?)... Gars pleins d’imagination, les membres du Band ne s’imposaient aucune limite. Tel le vieux Bill Burroughs optant pour le costume trois pièces afin de ne pas attirer l’attention des Stups, les Band se vêtent de velours grosses côtes. Leur musique sent la tourbe et le charbon. Elle ruisselle de gouttelettes fraîches. Les auditeurs du Band sont de sacrés *spatiards*. La musique de leur groupe est normale comme un flacon de sirop d’érable. Elle tord légèrement le propos en le striant de grosses giclées de guitare (Robbie Robertson). Cela posé, notre époque a cannibalisé le monde du rock par trois fois déjà. Ayant réhabilité les Beach Boys *et* Black Sabbath, Mott The Hoople *et* Gene Clark, prévenons charitablement qu’on approche enfin ici du noyau rituel et obscur, terreau des origines. Après le Band, plus rien. Americana ?

On ne fera pas l’économie d’une tentative de description du sens du drame sous-jacent sans lequel la musique du Band serait, à tout le mieux, du Jayhawks ou du Cowboy Junkies. Et là tout le monde s’y met : Robertson, capable de trémolos acides (et de jouer “Who Do You Love” comme personne) mais surtout Levon Helm, batteur qui fait corps avec son instrument et multiplie les changements de climat rythmique, capables de creuser le funky shuffle comme les grands de Chicago Blues. Très vite ces deux hommes en viendraient aux mains. Mais l’instant de désir est sauf, le Band réalise son premier album et tout semble magique, les espoirs illimités. Car depuis l’accident de moto de Dylan en 1966, le présent semble sourire au Band. Qui se retire à West Saugerties, non loin du patron foudroyé, vers Woodstock, dans la cambrousse du nord de New York.

C’est là que les musiciens écrivent leur inexpugnable chef-d’œuvre, leur premier album, “Music From Big Pink”.

Pour dire l’importance de la musique du Band, son influence, il faudrait raconter deux fois la même anecdote : tour à tour, Eric Clapton et George Harrison rendent visite à l’Orchestre. Ils sont de passage, venus saluer Dylan, etc. Les deux guitaristes lead entendent la musique de ce disque en train d’être élaborée. Ils ne s’en remettront jamais. Dans un éclair panique, Clapton décide de dissoudre Cream, fonde Blind Faith. Carrément. Beatle George rentre à Abbey Road, tente d’alerter Lennon et Macca. En vain.

Quel était le secret du Groupe ? Musiciens experts, capables de s’approprier n’importe quelle vieille ballade appalachienne, les Band cultivaient l’ombre. Esquissaient des nuances infinies. Derrière son orgue et sa barbe de mormon, le clavier Garth Hudson semblait hésiter entre Messiaen et Disney (“Chest Fever”).

Ce premier album exquis est resté intact en dépit du temps écoulé, parce qu’à aucun moment le Band n’y cède à la nostalgie (comme plus tard sur “Cahoots” et, à moindre titre sur son deuxième opus, “The Band” pochette marron, photo de plomb).

Dans son (superbe et méconnu) livre de souvenirs, Levon Helm raconte l’enregistrement de “Music From Big Pink”. Il doit savoir, il y était.

“Quand nous avons été bien installés, on a vidé le sous-sol de Big Pink, et Garth a installé une paire de microphones qu’il a connectés à un petit deux-pistes, et ce fut notre studio. Pendant dix mois, de mars à décembre 1967, nous nous retrouvions au sous-sol (basement) *pour jouer trois heures par jour, six jours par semaine. Rien d’autre, man. On a écrit un putain de tas de chansons dans ce sous-sol, incroyable !”*

Le 10 janvier 1968, le Band se regroupe à New York, au septième étage des studios A&R. Dès le positionnement des instruments, il retrouve l’esthétique de la grange, batterie posée au centre du studio.

L’album fut loin d’être le succès espéré. Conçu pour être différent, ce disque hors norme sonnant comme rien de ce qui passait à la radio, mit un temps sidérant à décoller.

Il faudrait le bouche à oreille pour convaincre les freaks de dépasser le barrage de l’exquise pochette de Dylan, le nom du groupe (*le Groupe* ? quel groupe ? Pourquoi ne comprend-on rien aux paroles ? Qui chante quoi ?) et l’absence de photo en couverture (à l’intérieur, ultime provocation, les gars se cachaient au milieu de quatre générations de parents).

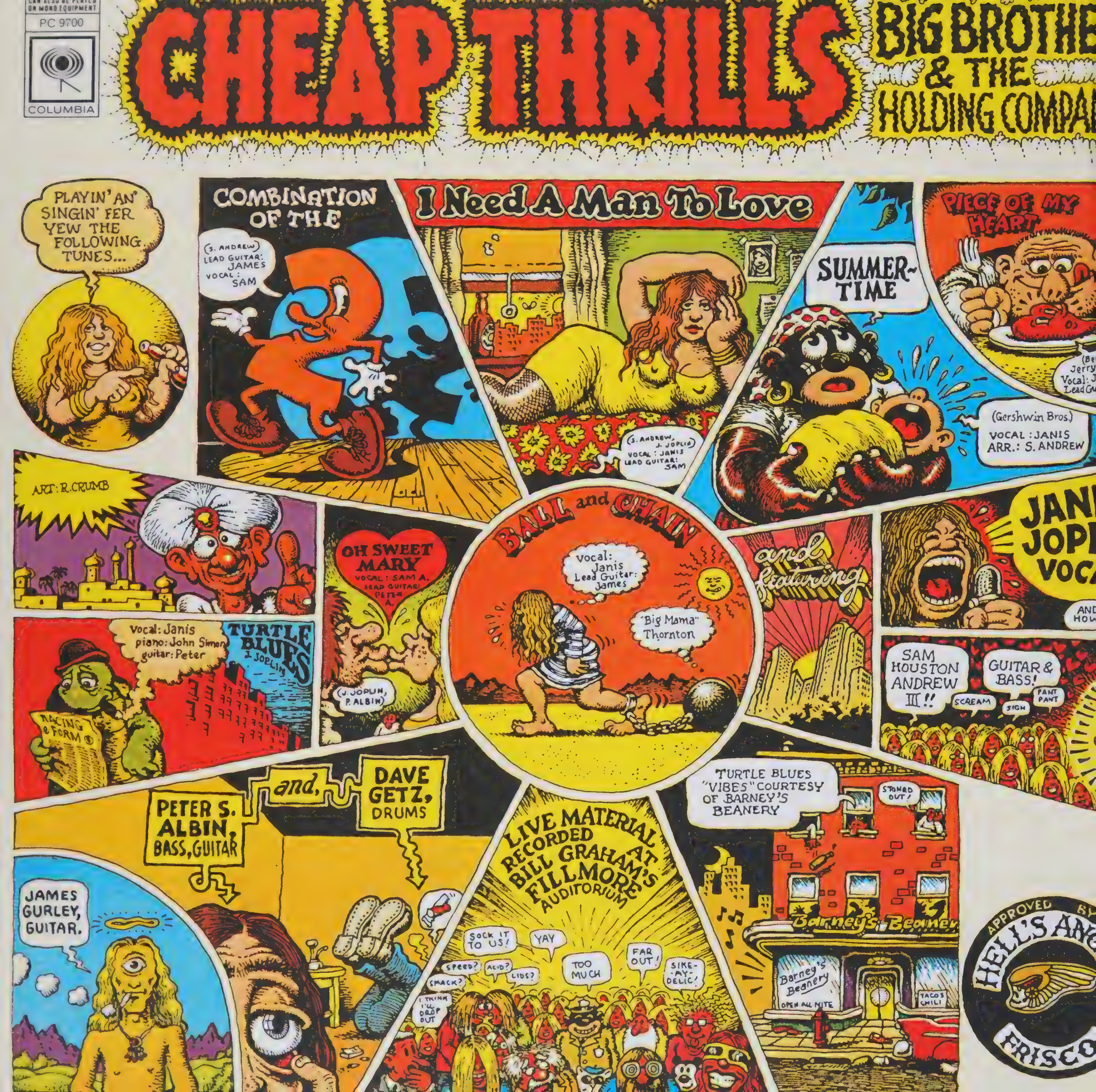
Rebelles de la rébellion, les Band avaient décidé qu’il était urgent d’aimer ses parents. Mais lorsque sort le disque, en été 1968, le projet semble réac. Dans les charts, Janis Joplin, Procol Harum, les Doors se taillent la part du lion. Relevant le défi, la jeune critique rock américaine se fait chantre du disque et exagère quasiment ses vertus. Clapton et Harrison rédigent des communiqués. Le disque atteindra tant bien que mal la trentième place, se vendant péniblement à 250 000 exemplaires. Mais beaucoup sauraient lire le mur, et retiendraient les larmes de rage dans le vent. Certains oseraient le dire, tel Eric Clapton introduisant le Band au Rock’n’Roll Hall Of Fame : *“En 1968, un disque intitulé ‘Music From Big Pink’ est arrivé dans les bacs. Ce disque a changé ma vie, et le cours de la musique américaine.”*

De même que Grateful Dead, après son grand décollage acide culminant avec le double live de 1969, ne pouvait qu’aller se reposer les nerfs et les pupilles en territoire country (“American Beauty”, “Workingsman Dead”), le Band a toujours stupéfié par sa manière d’enliser l’auditeur, de le flatter dans le sens du poil le plus atavique. Curiosité irréelle dès sa première apparition en 1968, The Band va devenir le proverbial rocher dans la tempête acide. Avec leurs têtes de révérends mormons, ces hommes mûrs défendaient un malicieux refuge cambroussard en cas d’éventuel bad trip.

Première parution
1er juillet 1968

Bonne réédition remasterisée en 2000

La pochette est de Bob Dylan.


CAN ALSO BE PLAYED ON MONO EQUIPMENT
PC 9700
COLUMBIA
CHEAP THRILLS
BIG BROTHE
& THE
HOLDING COMPA
PLAYIN' AN' SINGIN' FER YEW THE FOLLOWING TUNES...
COMBINATION OF THE
(S. ANDREW) LEAD GUITAR: JAMES VOCAL: SAM
I Need A Man To Love
(S. ANDREW, J. JOPLIN) VOCAL: JANIS LEAD GUITAR: SAM
SUMMER-TIME
(Gershwin Bros.) VOCAL : JANIS ARR.: S. ANDREW
PIECE OF MY HEART
(Be Jerry Vocal: J Lead Gu
ART: R. CRUMB
OH SWEET MARY
VOCAL : SAM A. LEAD GUITAR: PETER A.
(J. JOPLIN, P. ALBIN)
BALL and CHAIN
vocal: Janis Lead Guitar: James
"Big Mama" Thornton
and featuring
JANI JOPI VOCA
AND HOW
vocal: Janis piano: John Simon guitar: Peter
TURTLE BLUES J. JOPLIN
RACING FORM
SAM HOUSTON ANDREW III!!
GUITAR & BASS!
SCREAM
SIGH
PANT PANT
PETER S. ALBIN, BASS, GUITAR
and
DAVE GETZ, DRUMS
LIVE MATERIAL RECORDED AT BILL GRAHAM'S FILLMORE AUDITORIUM
TURTLE BLUES "VIBES" COURTESY OF BARNEY'S BEANERY
STONED OUT!
JAMES GURLEY, GUITAR.
SOCK IT TO US!
YAY
SPEED?
ACID?
LIDS?
SMACK?
TOO MUCH
FAR OUT!
SIKE-AY-DELIC!
I THINK I'LL DROP OUT
Barney's Beanery
Barney's Beanery OPEN ALL NITE
TACOS CHILI
APPROVED BY HELL'S ANG FRISCO

Big Brother & The Holding Company

"Cheap Thrills"

Columbia/ Sony-BMG

Sur scène, Janis Joplin était l'artiste la plus formidable révélée par une époque pourtant pas avare en demi-dieux, Jagger, Hendrix, Morrison. Oui, se souviennent ceux qui ont eu la chance de voir la fille de Port Arthur en 1967-1968, "*Janis les battait tous*". En fait, avec la saga Joplin on passe son temps à remettre les pendules à l'heure. Ce disque n'est pas le premier du groupe, le fameux live aux Fillmore aurait été enregistré en studio. Son titre n'est pas le vrai non plus (l'album devait s'appeler "Sex, Dope & Cheap Thrills"), la pochette n'est pas non plus celle choisie par le groupe... Pourtant le résultat est là : "Cheap Thrills" n'a pas pris une ride et, vingt-cinq ans après sa sortie, l'album reste un foudroyant témoignage du rock psychédélique dans sa dimension la plus tribale. Etudiante en blues, Janis était venue zoner à San Francisco dès 1963. Peu de gens étaient intéressés par une folkeuse défigurée par l'acné et Joplin était repartie lécher ses blessures chez ses parents, remportant pour tout bagage une dépendance carabinée au speed. Son copain, le Texan Chet Helms, avait eu plus de chance. Organisant des gigs avec Bill Graham au Fillmore, il récupère l'Avalon Ballroom. Il manage également Big Brother, un des groupes les plus sauvages de la scène hippie bourgeonnante. Associer ce groupe délirant avec une chanteuse est un concept trop tentant. Chet Helms envoie donc son lieutenant Travis Rivers chercher Janis à Port Arthur. Rivers arrive au moment où la screameuse s'apprête à rejoindre les Thirteenth Floor Elevators et la ramène dare-dare vers l'ouest qui, comme chacun sait, *is the best*. Romantiques, les guitaristes Sam Andrews et James Gurley s'étaient pris à rêver d'une chanteuse à la beauté sublime et à la gorge d'airain. Ils voient débarquer une gamine grognon en shorts effrangés et tunique indienne. C'est un jour de juin 1966 que Janis chante deux titres avec Big Brother lors d'une répétition. Personne n'est impressionné, mais l'esprit communautaire prévaut, la Texane est adoptée. On connaît la suite : très vite, la folie Joplin et le délire sonique totalement barré des Big Brother se conjuguent. Le groupe vole de triomphe en triomphe. Suite à un poster laissant poindre un bout de téton, Janis devient la pin-up officielle du mouvement. Pas sourd, le producteur des Doors, Paul Rothchild, lui offre un contrat solo chez Elektra et un groupe avec Taj Mahal et Ry Cooder aux guitares. Janis hésite, résiste. Au festival de Monterey (juin 1967), elle est repérée par le manager de Bob Dylan, Albert Grossman. Ce dernier persuade le président de Columbia, Clive Davis, de racheter un vieux contrat avec le label de Chicago, Mainstream Records, et de récupérer Big Brother *et* sa chanteuse. Le groupe est réuni avec amis et assistants au sommet de la Tour Noire de la 52e rue. Clive Davis fait sa grande entrée avec deux avocats porteurs du fameux contrat. Janis l'interpelle : "*Clive ! je te suce ici ou dans ton bureau ?*" La Joplin était une personnalité unique. Telle le fameux Pigpen de Grateful Dead, elle cachait une timidité maladive sous une façade de bluesgirl bravache. Comme Pigpen, sa drogue de prédilection restait l'alcool. Le contrat signé, Columbia réclame son disque, d'urgence. Un album live semble le vecteur idéal pour présenter au public le joyau Joplin dans sa gangue brute. Un camion d'enregistrement est donc posté derrière la Grande Ballroom de Detroit (première partie : MC5) dans laquelle Big Brother enregistre ses concerts des 1er et 2 mars 1968. Trop défoncé, inquiet, le collectif ne livre pas comme dans ses grands soirs. Albert Grossman est furieux. Convoqué à Woodstock, le groupe se fait remonter les bretelles par un manager glacial. Certains prennent de l'héroïne. Grossman tonne. On écoute les bandes de la Grande Ballroom. Grossman laisse tomber un seul commentaire : "*Désastreux...*" Puis il met Janis et Big Brother au pied du mur : si les choses ne s'arrangent pas très vite, il fera appel à des musiciens de studio. Déjà circule le nom de Harvey Mandel...

JANIS JOPLIN
PIECE OF MY HEART
SUMMERTIME

Utilisant les bandes de Detroit, puis celles d'un concert au Fillmore, le groupe entre en studio à New York (du 29 avril au 9 mai) puis à Los Angeles (du 20 mai au 12 juin). Entre-temps, concerts, au rythme d'un tous les deux jours, dans une Amérique où on arrête régulièrement les musiciens chevelus pour les condamner à de lourdes amendes sous n'importe quel prétexte... La feuille de route de Big Brother 1968 se lit aujourd'hui comme un rêve, le groupe jouant avec tout ce que la création compte d'artistes psyché (Iron Butterfly, Blue Cheer, Tim Buckley, HP Lovecraft), passant ses week-ends dans de grands festivals (avec Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Grateful Dead, les Mothers Of Invention ou les Doors). Tout le set est joué et rejoué — "Combination Of The Two" nécessite 43 prises ! — Bravaches, désireux de jouer live, les musiciens prennent extrêmement mal les remontrances de la production qui souligne une fausse note ici, un glissement de tempo ailleurs. Stressée, Joplin picole sec et les fidèles *road dogs* (comme elle appelle ses roadies) vont chercher des caisses de son drink de prédilection, Southern Comfort. Un soir, dans une fête à Los Angeles, Janis tombe sur Jim Morrison qui exige une immédiate fellation. La Texane lui casse une bouteille sur le crâne et s'enfuit au volant de sa Porsche. L'album sera terminé en juin, aux studios Columbia de New York City. Au moment du mix, la production se retrouve face à plus de deux cents bobineaux. Pis, le producteur maison pense qu'il n'y a rien de sortable dedans... Mais les représentants de Columbia Records ont bien fait leur travail et les disquaires ont fermement pré-commandé cinq cent mille disques de la Reine des Hippies ! Clive Davis monte au créneau : il souhaite personnellement qu'un 33 tours paraisse au plus vite. C'est donc Janis, le guitariste Sam Andrews et un ingénieur du son qui terminent un mix en une épuisante séance marathon de trente-six heures non-stop. Reste à trouver une pochette ! Sur une idée de Columbia, le groupe est photographié par un géant de la mode dans un studio de Madison Avenue. Les assistants ont reconstitué un bordel bohémien avec lampes art déco, chiffons indiens, rideaux de perles et un grand lit de cuivre. Hurlant de rire, Janis se déshabille, vite rejointe par les Big Brother nus eux aussi. Aucune photo de cette folle séance ne verra jamais le jour. Le verso de pochette dessiné par le fameux Robert Crumb de Zap Comics devient le recto. Dès sa sortie, "Cheap Thrills" se vend à plus d'un million d'exemplaires en un mois. C'est un triomphe total, mais Janis Joplin annonce au groupe son départ...

Première parution septembre 1968

"J'ai envoyé mon original chez Columbia. Ils m'ont dit l'avoir perdu. Puis j'ai été payé six cents dollars — une somme énorme pour l'époque — et finalement, quelqu'un a revendu le dessin chez Christies."
ROBERT CRUMB

REPRISE RECORDS
ELECTRIC LADYLAND
THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE
SIDE B
STEREO
REPRISE RECORDS
ELECTRIC LADYLAND
THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE
SIDE A
STEREO

Jimi Hendrix

"Electric Ladyland"

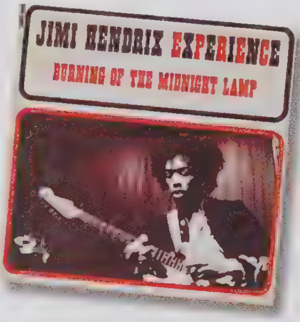
MCA/ Universal

JIMI HENDRIX EXPERIENCE
all along the watchtower
long hot summer night

Il n'y eut plus jamais de projet pareil.

Un homme, un accident humain et historique, mélange de mod noir et de sauvage cherokee, Américain exilé à Londres, guitariste de Little Richard passé rock star européenne, le nom de ses amplis (Marshall) en guise de second prénom, collision frontale de particules théoriques inanimées, soudain décide d'élever un temple de bruit à l'amour de sa vie : la guitare électrique. D'où le mythe fondateur "Electric Ladyland".

Et effectivement, durant plusieurs mois, au printemps 1968, Jimi Hendrix va s'astreindre à un régime forcené pour oblitérer à tout jamais le rayon limité de nos perceptions, enregistrant couche sur couche de guitares, passant ses journées à méditer, ses nuits à jammer dans le fameux Club de Steve Paul, The Scene, croisant le fer avec Johnny Winter, Ted Nugent, Jim McCarthy, et qui voulait en découdre, sauvage et courtois à la fois, puis repartant en studio où l'attendait le fidèle Eddie Kramer, monopolisant piste après piste pour traquer les plus infimes variantes sonores, troquant la Strato vanille pour la Telecaster crème, empoignant une grosse Gretsch pour saisir ensuite une Firebird. Toutes les guitares sont là, dans ce double album machine à rêver qui reste une pièce maîtresse du rock, un disque tellement tonique, créatif et mystique qu'on écrira sur lui encore des milliers de pages sans jamais en définir tous les angles, politiques mais surtout mystiques et étranges, car fictionnels. Déployant une énergie désespérée — c'est la première fois qu'il contrôle un disque artistiquement — Hendrix va couvrir toutes les bases. D'emblée il prévient : cette ville est un cauchemar. Dans Gotham la mégalopole, on ne peut que se cogner aux feux rouges en une dégoûtante parodie de vie, quand bien même on conduirait un bolide ("Crosstown Traffic"). Mais heureusement, derrière cette speederie prosaïque et terne qu'est le monde moderne, une virée nocturne en club va ranimer en lui les ombres d'un vieil affrontement vaudou/christianisme, lot obligatoire des Américains. L'opéra bluesy est ici démentiel, surtout lorsque l'orgue de Stevie Winwood glisse des lames froides dans le dos d'un guitariste qui feule dans la nuit, retrouvant ses totems originels, les animaux de la grande forêt sacrée. Jack Casady, de Jefferson Airplane, arbitre non sans mal la bataille stéréophonique. Très vite, Hendrix va abattre ses cartes. Lui qui maîtrise un imparable funk que copieront ensuite Funkadelic, Sly Stone et Prince ("Long Hot Summer Night") soudain éprouve l'envie de se recharger au vaudou de la Nouvelle-Orléans. "Come On" d'Earl King le voit épuiser toutes ses flèches soniques, heureux comme un gosse qui a découvert un arc sous le sapin. Réalisant la seule jonction connue entre Duane Eddy et les Meters, Hendrix s'impose de mille facettes, brillantes et explosives, jazz, rock et blues. Il est le dieu Guitare absolu, le roi du *bon temps roulez*. Cependant tout va basculer. Hendrix a le malheur de faire l'amour avec une mystérieuse bohémienne ("Gypsy Eyes") qui le piétine et le laisse à demi mort après de foudroyantes décharges. Ce titre est le tournant vertébral du disque, le pivot inévitable. La suite est plus grave. Meurtri, le cœur brisé, Jimi est atteint d'un blues vertigineux qui le fait s'exaspérer jusqu'au délire, plongeant sans hésitation dans la débauche la plus impie ("Burning Of The Midnight Lamp"). Jamais il ne parvient à oublier sa Gypsy, même lorsque Buddy Miles monte en neige un shuffle éléphantesque ("Rainy Day, Dream Away"). L'esprit glacé par la grande coquine, Hendrix ne parvient même plus à émerger de sa couche. Par-delà le mur du sommeil, l'apprenti sorcier va se révéler en lui : utilisant le studio comme un nouvel instrument, Hendrix construit une longue suite de rêve étonnante, variation radieuse sur son désespoir. Dans le titre "1983..." donc, il parcourt des planètes bleues, se rêve entouré de dauphins, nageant au fond des océans avec les filles atlantes. Le retour à terre pour celui qui refusait toute forme de réalisme est terrifiant. Dans un flash-back sur son passé, le héraut guitariste remmène l'auditeur en 1878. Rentrant des champs, il conduit fermement une carriole traînée par une vigoureuse paire d'alezans. Soudain au loin, une lueur gigantesque, traînée d'étincelles, brasier dans la nuit : le village de Jimi brûle ! Fou d'inquiétude, il fouette son attelage et décrit exactement les sensations de terreur, d'angoisse et le rush d'adrénaline alors qu'il fonce vers l'incendie. A son arrivée, tout est dit : tous ses amis, tous ses proches sont morts, mais un gigantesque vaisseau descend des étoiles et les extraterrestres emportent pour une course spatiale sans fin les âmes des esclaves massacrés par quelque Klan. Même en cette froide soirée de 2005, soit trente-sept ans après la parution d'"Electric Ladyland", il reste difficile, voire impossible, d'écouter "House Burning Down" sans frissonner. Hendrix l'indique alors, une effroyable révélation l'attend. Ni sorcier ni demi-dieu, il découvre en même temps que nous qu'il n'est simplement *pas d'ici*. Seule la poésie du barde dylanien lui offre un recours, "All Along The Watchtower", apaisement. Il reste à conclure. Hendrix accepte son rôle culturel de "Voodoo Child", qui porte marqué au fer du refrain final sa plus étrange invocation : *"Si on ne se voyait pas dans ce monde/ Rendez-vous dans le suivant/ Mais ne tardez pas, surtout ne tardez pas..."*



Le thème ici développé est un classique de la SF : transmutation, réincarnation, projection dans le temps et l'espace. A l'instar des grands anciens de la science-fiction américaine, Jimi Hendrix projette sur son auditoire une vision hallucinée, une mythologie qui arrive du crossroad et fait la jonction avec les cités de l'espace qu'imagineront plus tard Philippe Druillet ou George Lucas. En état de transe guitaristique, il dépasse régulièrement les bornes, tordant le son au moyen de tous les gadgets de son époque, wah-wah, fuzz, larsen, mais donnant de grands coups de médiator, de poignet, de griffe, pur délire, personnalisant tout d'une façon radicale, insensée, hallucinée, qui explique que personne, jamais, ne percera les exaspérants secrets de son style et que deux générations d'apprentis ont eu beau s'acharner à tricoter sur les grilles et les scrupuleuses transcriptions d' "Electric Ladyland" : le secret hendrixien est à jamais disparu, emporté par l'étrange gentleman au sourire mutin. Ce secret était-il : jouer de la guitare comme si elle était de chair et de sang ? Nul ne saura jamais.

Première parution septembre 1968

Réédité en CD depuis 1986

La pochette des dix-neuf filles nues fut réalisée dans un studio londonien, sans Hendrix mais avec toutes les stripeuses de Soho. Chaque modèle fut payé 7 livres sterling.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE ELECTRIC LADYLAN

BEATLES

A 0422261

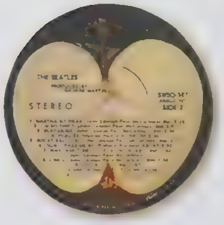
The Beatles

"The Beatles"

Parlophone/ EMI

FO 148
Apple
OB-La-Di
The Beatles
WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS
OB-La-Da

FO 137
THE BEATLES
hey jude
REVOLUTION



Durant les cinq mois qu'il fallut à John, Paul, George et Ringo pour enregistrer le "Double Blanc", leur producteur, le bon George Martin, s'arracha pratiquement ce qu'il lui restait de cheveux neigeux.

Etrange affaire : pour les fans, ce disque aurait dû être le meilleur Beatles de tous les temps. Et pour cause : c'était *le double*. Mais voilà bien ce qui gênait George Martin : ce disque n'était qu'une série de mauvais coups, croches dans le dos et pétages de plombs. Dès le premier morceau, sympathique hommage à Chuck Berry ("Back In The USSR"), Ringo Starr prend la mouche et, sur une mauvaise blague de McCartney, quitte le groupe. Qu'importe. Raides défoncés, les Fab Four enregistrent à trois, se laissant aller à cette barbarie : ouvrir le plus grand effort discographique du plus grand groupe de tous les temps avec le bassiste à la batterie et le guitariste à la basse. Le batteur rumine à la maison, plongé dans son whisky coke. C'est qu'il s'en passait de violentes, en cet été 1968, aux Abbey Road Studios. Faute d'imposer l'idée d'un disque simple, George Martin enregistra tous les dégâts. Qui étaient immenses. The Beatles sombraient. John avait sans doute alors un méchant problème d'héroïne ("Yer Blues") et le singe sur son dos frôlait la taille de King Kong. Des vacances à Rishikeh (Inde, février 1968), censées permettre aux Fabs de retrouver le sens cosmique de la vie, avaient révélé aux garçons que leur gourou était un obsédé sexuel doublé d'un serial tripoteur. Fou de rage, Lennon avait composé un "Maharishi" vengeur. Il fallut tous les avocats d'EMI pour le persuader de transformer le morceau en "Sexy Sadie". Et George Martin passa 35 heures en studio à accoucher de ce seul titre au long de trente-deux prises calamiteuses. Allons, le rêve des Quatre de Liverpool était mort et rien n'allait plus. Soucieux de sauver ce qui restait du groupe, McCartney en vint même à écrire du faux Lennon ("Wild Honey Pie") pour tenter de rappeler à son bouillant compère les heures de complicité et de camaraderie du début des années 60. Mais en vérité, c'est le vieux George Martin qui avait raison : le "Double Blanc" serait une explosion en vol, un monument narcissique. D'autant que de très bons titres resteront inachevés ("Not Guilty" de Harrison, entre autres). D'accord, McCartney peut faire semblant. Se glisser dans un studio pendant que les autres mixent "Revolution N° 9" (cette chose) et enregistrer avec un Ringo revenu et amadoué — mais c'est ça, Ringo — une espèce d'hommage à Little Richard et au bon vieux rock'n'roll ("Birthday"). Rien n'empêchera le même Macca de livrer des horreurs comme "I Will" (qui annonce des années de mièvreries et de mélasse muzak en solo). Le plus triste reste le peu de cas que George Harrison fait de tout ce projet. Lui, le guitariste fabuleux, se contente d'amener son pote Eric Clapton en studio pour jouer le solo de ce qui aurait dû être son Grand Œuvre de tous les temps, "While My Guitar Gently Weeps". Tout dans ce projet est terrifiant, y compris l'usage que certains fans feraient des 95 minutes que dure le disque.

Prévu comme un pastiche des premiers groupes de heavy rock (Cream, les Who, Jimi Hendrix Experience), "Helter Skelter" était un morceau anti-Beatles en ce sens que la mélodie, la recherche musicale et la subtilité habituelle étaient abandonnées au profit d'accélérations bruitistes, riffs titanesques, voire de solos embarrassants. Le rock découvrait les grands stades et virait numéro de cirque. En Californie, une famille de grands brûlés au LSD, Tex, Sadie Mae, Lesley, Bobby, Squeaky et Sandra, sous l'influence d'un certain Charles Manson, allaient percevoir une signification secrète dans ce morceau et commettre la plus gore des expéditions, massacrant l'actrice Sharon Tate (enceinte) et trois de ses amis, barbouillant de sang les murs de la villa de Celio Drive, écrivant le slogan *Healter Skelter* (*sic*) avant d'aller laver leurs vêtements maculés de sang, matières fécales et autres déjections dans l'océan Pacifique en chantant, précisèrent-ils au jury effaré, la chanson de George Harrison "Piggies". Charlie Manson était seulement l'un des types qui avaient *"entendu"* des choses à travers l'acide et le "Double Blanc" des Beatles.

Le bon George Martin avait-il pressenti cela, ces sacrifices rituels du 7 août 1969 ?

En bon professionnel, il savait que les Fabs lui jetaient des titres fabuleux au milieu de tout ce fatras : "Glass Onion"... est sans doute aux Beatles et, pourquoi pas, au rock ce que *La Vue* de Raymond Roussel est à la littérature. Dans ce tour de force, Lennon passe justement au crible tous les délires afférant à la surinterprétation des textes des Beatles. Souvenez-vous : nous étions en 1968 et les gens croyaient sincèrement que Bob Dylan était déguisé en femme sur la pochette de "Bringing It All Back Home" ou que s'ils léchaient la fameuse banane autocollante qui ornait la pochette du premier Velvet Underground, ils allaient partir en plein trip de LSD... Mais c'est sur "Glass Onion" que Lennon rive leur clou aux fameux analystes des Beatles. Sarcastique et vengeur, il pourfend ceux qui lisent les posters à l'envers et jette des exemples, piochés dans "Lady Madonna", "I Am The Walrus", "Lucy In The Sky With Diamonds". Le drive de la chanson est irrésistible, tout comme le rythme relancé par une batterie affolante, et pourtant le morceau laisse un goût de cendre dans la gorge de l'auditeur. Le rêve est fini, il faudra simplement quelques mois à Charles Manson pour comprendre et exploser de folie et de rage, monstre enfanté par l'idéologie baba cool qu'avaient aidé à colporter les Beatles. Une fois encore, les Fabs avaient tout prévu, eux qui chantaient que *"le bonheur est un fusil chaud"*. Cela n'excusant pas non plus une abomination néo-ska comme "Ob-La-Di Ob-La-Da". Mais c'est cela, le "Double Blanc", une auberge espagnole où le pire côtoie le meilleur et, comme pour nous donner raison, Harrison surgit du bois avec une fantastique composition, ce "Savoy Truffle" dont le piano électrique et le swing annoncent rien de moins que Stevie Wonder.

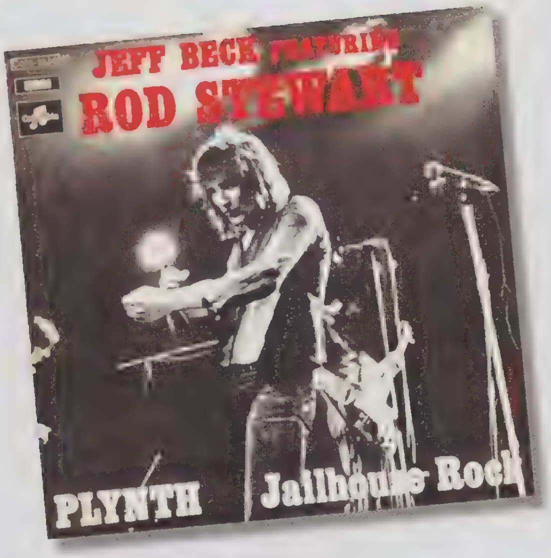
En résumé : croyant soudain qu'ils étaient vraiment des Beatles absolument fabuleux, George, Paul, John et Ringo ont ici péché par excès de tout. Morgue, gros ventre, orgueil, le "Double Blanc" est tout cela, évidemment. Un auditeur particulièrement pervers des années 2000 pourrait s'amuser à réduire cet Annapûrnâ à... un disque simple, triant et scannant ces trente titres pour sélectionner les quinze meilleurs moments et inventer cette merveille : *le Simple Blanc*. Ou peut-être préférera-t-on une pochette noire ? Oui, voilà, c'est ce qu'il aurait fallu faire : un simple noir.

**Première parution
22 novembre 1968**

**Réédition CD :
décembre 1989**

"La pochette du Double Blanc est révolutionnaire. C'est une œuvre d'art contemporain, conceptuelle, due à un pionnier du pop art, Richard Hamilton. Pas vraiment un packaging commercial."

EMMA LAVIGNE
Conservateur
Cité de la Musique



The Jeff Beck Group

“Beck-Ola”

EMI

Aujourd’hui on peut imaginer cette uchronie : que se serait-il passé si le Jeff Beck Group avait joué à Woodstock ? Car l’affaire était prévue, Jeff Beck , en vedette, les affiches en témoignent. Imagine-t-on l’effet bœuf du Jeff Beck Group cisaillant sa heavy music en satin moiré face à un million de hippies ? La face du rock, comme on dit, aurait été changée... En attendant, début 1969, Jeff Beck est colère. Fou de rage. Non seulement Jimmy Page lui a repiqué son arrangement de “You Shook Me” mais, en plus, Led Zeppelin commence à se faire une réputation d’ultime machine hard rock à travers les USA, pulvérisant les dernières bulles de savon psyché.

Début 1969, son management explique d’ailleurs à Beck que le premier album de son groupe, “Truth”, semble soudain totalement obsolète au milieu de la déferlante hard initiée par les efforts primitifs du Zeppelin. Un comble ! C’est la rage au ventre que Jeff Beck interrompt sa tournée américaine, rentre à Londres avec ses séides et décide d’enregistrer un disque absolument et totalement *heavy*.

Carnage donc. Le Jeff Beck Group entre aux studios De Lane Lea le 3 avril 1969. En sept jours chrono, le projet est achevé. Trente minutes et cinquante-cinq secondes de fusion sonique, sans doute le premier-premier-premier disque de metal de tous les temps. Sous une pochette de Magritte. Les années passent mais le projet “Beck-Ola”, telles les pyramides de Gizeh, reste intact. Jeff Beck à la guitare. Et comment ! Il tord les cordes et s’excite avec une rage de diablotin à plier des riffs chromés ou barbelés. Sur “All Shook Up”, il parvient à imiter un vol de frelons surgissant en rase-mottes. A la basse, Ronnie Wood, futur Faces, futur Stones. Lui développe un style créatif impeccable. Son solo final sur “Spanish Boots” est un moment d’anthologie de la Fender Precision. Derrière la batterie, un voyou, repéré par Beck derrière Little Richard et Gene Vincent et qui s’excite avec une frappe lourde et un double coup de pied foudroyant : Tony Newman. Le chanteur est Rod Stewart. Entre deux séances avec Quicksilver Messenger Service, Nicky Hopkins est venu caresser les ivoires.

Peu d’Européens eurent la chance de voir ce groupe extraordinaire en action. De fait, le Jeff Beck Group sillonne les Etats-Unis dans le circuit des ballrooms, Cobo Hall, Boston Tea Party. C’est là, face à des foules d’étudiants estomaqués, que Beck s’acharne à défendre sa position qui reste *“piétiner tous les autres connards guitaristes à la mode”*. Enragé par l’impudence de Jimmy Page, le lead guitarist décide de virer totalement rock’n’roll. Encourageant ses sbires à donner leur maximum et à tout saccager, il impose immédiatement deux reprises, deux classiques d’Elvis Presley, “All Shook Up” et “Jailhouse Rock”.

Saccage, il y aura ! Habitué à forcer sa voix pour tenter de se faire entendre au milieu du maelström général, Rod Stewart chante comme rarement dans sa longue carrière. Oubliez le milliardaire blasé que vous avez peut-être vu depuis à la télévision. Le Rod 1969 possède une voix éraillée de papier de verre et de chamallow vanille. Soulman capable. Bluesman expert. Shouter furieux. Ce n’est certes pas la première fois qu’un groupe anglais entrait en studio la rage au ventre. Sauf que pour le compte, Jeff Beck est décidé à repousser toutes les limites. Ce qui affole quelque peu le producteur Mickie Most, vieux requin des charts, qui aurait préféré que son poulain revienne à des formules 45 tours pop saccharinées.

Dommage pour lui : tout le disque est un programme d’attaque, de démentielle démolition. Seule une pièce de piano solo de Nicky Hopkins semble apporter une étrange note de calme au milieu de l’ouragan beckien.

Se remémorant les séances de “Beck-Ola” trente-cinq ans plus tard, Jeff musarde : *“Nous étions vraisemblablement bourrés toute la journée.”*

Quoi qu’ils aient fait, les musiciens étaient pile dans le bon état. La face A est un tir de barrage, la B offre trois chefs-d’œuvre : un boogie rock bien lourd (“Plynth”), suivi d’un hard rock monstrueux, le très reptilien “Hangman’s Knee”.

Le disque s’achève sur un déluge de plomb fondu de sept minutes, un rock instrumental terminal qui permet à chaque musicien de briller une dernière fois : riche en riffs chromés, “Rice Pudding” est le chant du cygne du Jeff Beck Group. Quelque peu impressionné, Hendrix piochera un petit riff beckien dans l’intro de ce titre pour dynamiser son propre “In From The Storm”.

Comment un groupe pareil, avec un disque aussi fantastique, va-t-il réussir à planter l’affaire ? Pourquoi le Jeff Beck Group fort de deux disques éternels, le blues “Truth” et le metallique “Beck-Ola”, n’est-il pas aujourd’hui plus populaire et reconnu d’utilité publique que la bière en boîte ?

Un début d’explication est offert par le guitariste leader dans les notes de pochette 2004 : problèmes d’ego. Dès la fin des séances, le Jeff Beck Group est reparti tourner aux Etats-Unis. Dans une ambiance terrifiante. Car ulcéré de ne pas avoir sa photo sur les pochettes des albums — il se rattrapera par la suite — Rod Stewart manigance sa sortie. Grand perturbateur, il cherche à persuader l’honnête Ron Wood de partir avec lui. Sur scène, Nicky Hopkins est la victime de plaisanteries sardoniques. C’est dans cette ambiance délétère que, dans un feu d’artifice *loose*, le Jeff Beck Group rate carrément le festival de Woodstock. Au moment de partir pour New York, le groupe est *“à l’insu de son consentement”* victime d’une mystérieuse drogue qui laisse Rod, Ronnie et Nicky KO pour le compte. Resté seul en lice, Jeff Beck ronge son frein à Chicago et annule son passage à Woodstock avec d’autant plus de joie qu’il apprend qu’un film est tourné sur le site. Se rend-il compte alors que le destin de son groupe est scellé ?

Première parution juin 1969

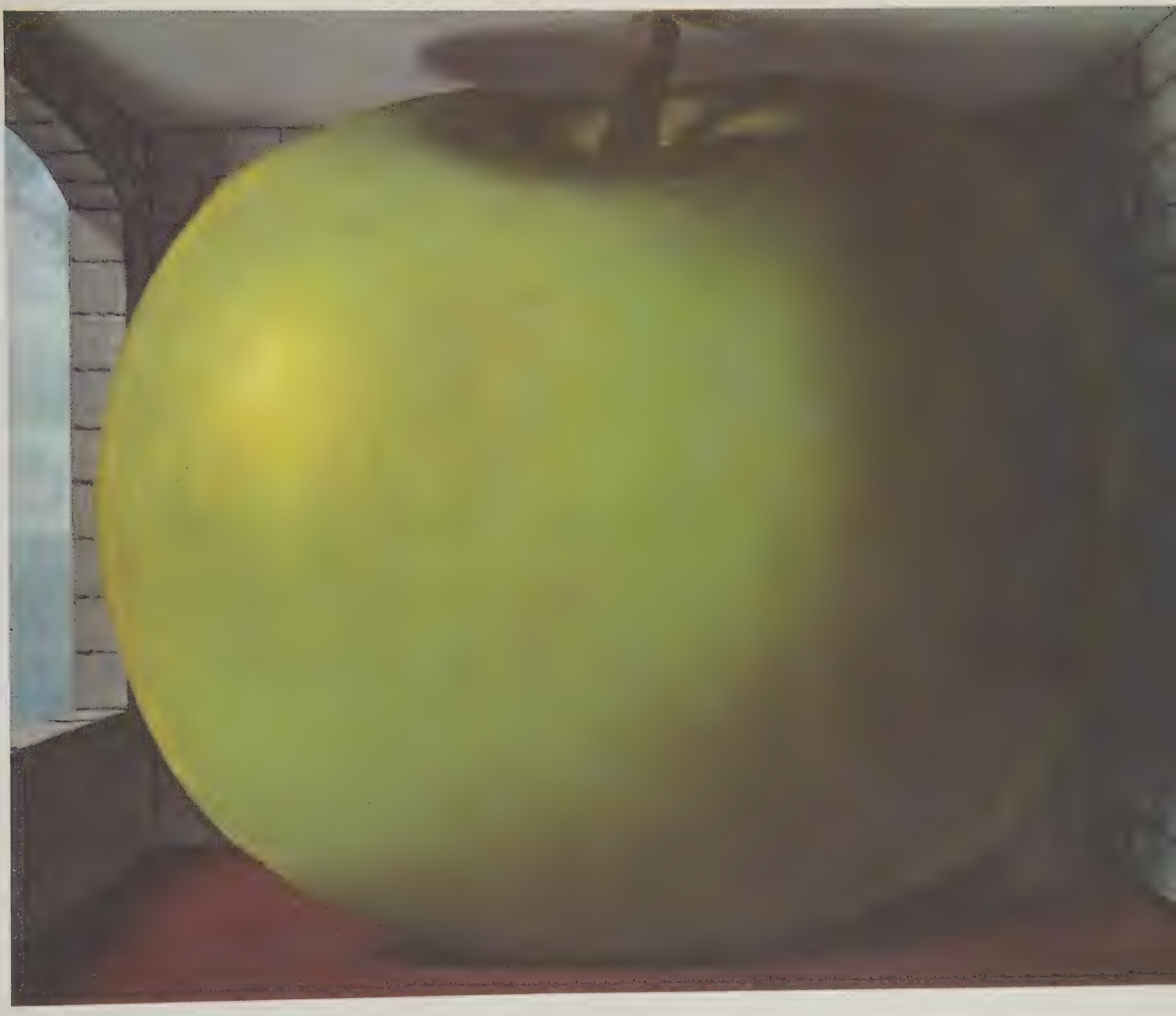
Parfaite remasterisation (avec bonus) 2004

Pochette de René Magritte : *La Chambre d’écoute.*

“De la première à la dernière note, ce disque est de la même stature que le meilleur de Led Zeppelin. Son absence de succès est une injure à l’Histoire du rock...”
VINCENT PALMER

TEREO/ BN 26478

Beck-Ola



Stereo
CS 9827
JOHNNY CASH AT SAN QUENTIN
Boy Named Sue
/anted Man
Walk the Line
/reck of the Old 97
an Quentin
arling Companion
tarkville City Jail
olsom Prison Blues
eace in the Valley

Johnny Cash

"Live At San Quentin"

Columbia/ Sony-BMG

Ce disque n'a aucune histoire particulière. Ce n'est même pas une proposition des producteurs de Cash chez Columbia. En fait, c'est Granada Television qui a l'idée de ramener le chanteur en prison, le 24 février 1969, pour filmer sa rencontre avec un millier de détenus californiens sous la protection d'une centaine de policiers armés jusqu'aux dents.

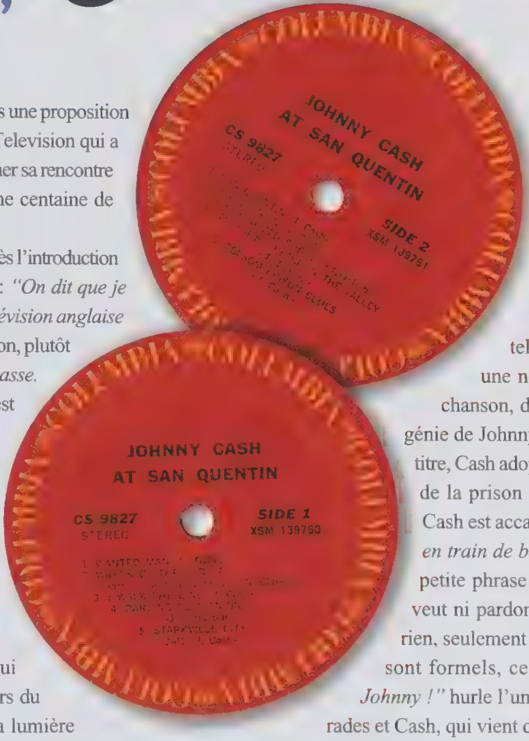
Ce que Johnny Cash pense de tout ce cirque, il va le dire froidement dès l'introduction du troisième morceau. D'une voix blanche de colère, il décrète : *"On dit que je travaille mieux sous la pression, ce show est enregistré pour la télévision anglaise* (applaudissements) *et ils me disent :* 'Il faut faire cette chanson. Non, plutôt celle-là. Mettez-vous là et dites cela...' *Les gars, tout ça me dépasse. Je suis venu pour faire ce que vous voulez, vous !"* L'ovation est énorme. Dans la foulée, le public réclame (et obtient) le rockabilly "I Walk The Line".

Une chose pour ceux qui possèdent le bon vieux vinyle : il se passe un truc bizarre. Chaque fois que l'homme en noir prononce un mot légèrement grossier, *"shit"* par exemple, c'est froidement bippé. A l'ancienne. Pour une fois, on se procurera donc le CD qui permet d'entendre l'intégrale du spectacle — sans les bips !

De fait Cash était un habitué de San Quentin, les autorités lui demandaient régulièrement de venir chanter le jour de l'an. Lors du spectacle 1958, un détenu nommé Merle Haggard avait vu la lumière (et une carrière de country outlaw à l'horizon).

Les discours de Cash aux prisonniers sont francs, sincères, salués par une foule unanime qui rappelle les joyeux admirateurs de Hank Williams dans les légendaires shows radio de 1949. Le répertoire est constitué pour l'occasion : quelques hits, quelques folk songs et puis quelques chansons... religieuses. C'est la grande inconnue du spectacle. Merle Haggard : *"Cash réussissait à faire débarquer Jésus dans le film, et il en parlait si bien que même les durs de durs trouvaient rien à redire..."*

L'exercice devient corde raide lorsque Cash chante "San Quentin" (écrite la veille, pour l'occasion) avec des accents bibliques *("Puissent tes murs tomber/Puis-je vivre pour raconter")*. Triomphe, verre d'eau. Les détenus apprécient au point de monter sur les tables et de faire un boucan de tous les diables. Reprise. Johnny redonne donc sa chanson avec un vers nouveau, *"San Quentin, puisses-tu pourrir et brûler en enfer"*. On en reste là.



A deux jours de son 37e anniversaire, Cash semble survoler son répertoire. Il pioche chez Sun (justement, ce soir-là Carl Perkins est à la guitare), redonne son hit catho Columbia "Ring Of Fire" et les prisonniers boivent littéralement sa musique. Parlez d'un public captif !

L'album originel se terminait sur la chanson "Folsom Prison Blues", titre tellement évident, tellement attendu et pourtant Cash va en donner une nouvelle version, parfaite, anthologique. Cette chanson, de par son axe, est en soi la preuve tangible du génie de Johnny Cash, l'écrivain. On se souvient que, pour ce titre, Cash adopte la stance d'un meurtrier. Assis dans sa cellule de la prison de Folsom, il entend au loin siffler un train. Cash est accablé car les gens, dans ce train, *"sont sans doute en train de boire du café"*. On publiera des thèses sur cette petite phrase qui indique un personnage dur de dur qui ne veut ni pardon, ni liberté, ni confession, ni nouveau procès, rien, seulement une vieille tasse de café. Alors oui, les détenus sont formels, ce gars-là est des leurs. *"Chante 'Folsom...', Johnny !"* hurle l'un d'eux, immédiatement acclamé par ses camarades et Cash, qui vient de blaguer sur *"ce garçon appelé Sue"*, est trop heureux d'obliger...

Le succès de ce disque est foudroyant. Ce sera le seul numéro un de toute la longue carrière de Cash, et il le restera quatre semaines, arrêtant sa course double platine. Ce succès imprévu (la BO de "Hair", Cream et Blind Faith sont juste en-dessous) provoque une vague de questions autour du chanteur supposé félon : A-t-il *réellement* fait de la prison, Johnny Cash ? A-t-il *réellement "buté un mec à Reno rien que pour le regarder crever"* ? La légende de l'Ouest est en marche. Après enquête, il semble clair que les seuls passages de Cash derrière les barreaux furent ses concerts. En revanche, il en donne dès 1956. Ça se passe dans la prison texane de Huntsville et Jerry Lee Lewis est également à l'affiche. Mais le personnage de Cash frappe les détenus. Si les gentils s'habillent en clair et les méchants en sombre, Johnny Cash, l'homme en noir, indiquait clairement son bord et ce n'était pas celui des matons.

Première parution
23 août 1969

"Laissez-moi vous dire un truc : quand vous approchez de la prison de San Quentin, vous avez la définition de l'expression mauvaises vibrations."
RALPH J. GLEASON

BLIND FAITH
ERIC CLAPTON
STEVE WINWOOD
GINGER BAKER
RICK GRECH

Blind Faith

"Blind Faith"

Polydor/ Universal

Les premiers rock-critics, ceux qui analysaient les disques à la fin des années 60, passaient leurs chroniques à pleurer le potentiel disparu de Cream. Oui, le power trio de Clapton, Baker et Bruce avait été un groupe fulgurant. Mais tous ses albums étaient ratés à divers titres, jamais complètement concluants, toujours encombrés de scabreux édifices hésitant entre la comptine et la blague de jazzman. Le seul bon album de Cream resterait donc le Best Of. Et puis la rythmique championne se détestait. Lassé de jouer entre un marteau et une enclume, Eric Clapton claque la porte. Se réfugie dans son château du Surrey. Réécoute ses Buddy Holly et flashe sur le nouveau concept du Band. Très vite, le légendaire guitariste est rejoint par Stevie Winwood, qui sort lui aussi éreinté de l'expérience Traffic.

La légende de ce conte verdoyant, évocateur de Tolkien et des paysages hobbits, voit les deux hommes commencer à composer et jouer distraitement dans le salon de Clapton. Un beau jour, Ginger Baker débarque. Flamboyant, le rouquin installe sa batterie dans un angle et se met à jammer... Interloqué, Clapton prend note de l'irruption du batteur. Durant de longues semaines, les trois hommes pointent dans divers studios londoniens, gravent des acétates. La suffisance de ces demi-dieux est colossale. Il leur faudra huit semaines pour s'apercevoir qu'ils n'ont pas de bassiste. Débauchent l'élégant Rick Grech, star de Family. Le jeune surdoué — il joue parfaitement du violon — abandonne son groupe en pleine tournée. C'est que Blind Faith est le premier de tous les supergroupes. Une opération marketing manigancée par les deux larrons Robert Stigwood (Polydor Records) et Ahmet Ertegun (Atlantic Records). Une chose est sûre : la presse raffole de ce nouveau concept facilement explicable à ses lecteurs. Dont les petits cœurs battent la chamade en imaginant le potentiel de cette réunion de gigantesques talents... L'ennui est que la montée de la pression surprend et agace les quatre Blind Faith en leurs tranquilles répétitions. On les pousse derechef sur scène pour présenter le groupe lors d'un concert gratuit à Hyde Park, le 7 juin 1969. L'expectative est immense. 100 000 hippies se déplacent pour découvrir... presque rien. Une formation de grands taciturnes (Clapton/Winwood), petit timide (Grech) et dingue de dingue (Baker) qui offre une reprise d'"Under My Thumb" en guise d'esquive. Une tournée américaine débute le 11 juin au Festival de Jazz de Newport.

A Londres, exaspéré par la lenteur du processus créatif, Chris Blackwell (manager de Winwood) appelle Jimmy Miller à la rescousse. S'il faut un disque de Blind Faith, lui seul peut parvenir à accoucher le monstre. Son travail avec Traffic et les Stones vaut à l'Américain un respect unanime dans la communauté swinging pop. Balayant le premier concept de Clapton (un Band bucolique et briton), Miller décide de recentrer le projet dans une perspective flattant l'orgueil de ses poulains en exploitant à fond le potentiel créatif de chaque soliste.

Qu'on ne s'étonne pas si Blind Faith soutient le test du temps. Ce disque élégant n'appartient à aucune époque. Il est aussi atemporel que "Kind Of Blue" ou "What's Going On". C'est un très grand album de Clapton.

Dès le premier titre, l'énorme "Had To Cry Today", Clapton et Baker passent en revue sur un tempo lourd et hypnotique tous les vieux plans de Cream. Rick Grech fait un boulot efficace et reste souple, Winwood pousse sa voix vers les cieux mais c'est Clapton qui égrène de superbes riffs, montant et descendant ses gammes avec une rigueur monacale avant d'exploser en une multitude de soli incisifs.

Pour satisfaire chaque ego, le producteur lâche la bride à Ginger Baker qui tente de faire oublier son solo record de "Toad" et s'octroie deux tiers de la seconde face avec "Do What You Like". Ce titre sera terriblement critiqué. La presse gauchiste rock y discerne la morgue des Anglais, leur incroyable suffisance. Aujourd'hui, à la réécoute, on ne peut qu'admirer les formidables accélérations de Baker, ses breaks, ses trouvailles africaines. Bizarrement, le texte de "Do What You Like" semblait un mantra entonné par les quatre hommes sur fond de folie rythmique tribale : rien de moins que le mot d'ordre d'Aleister Crowley, pour une finale sataniste.

Alors que la face une se terminait par une ode au Christ, "In The Presence Of The Lord" sur lequel un Clapton divinement inspiré tutoie réellement le Très Haut. Cette chanson riche de doubles sens — rarement solo fut plus sensuel — pour une époque plombée de Jesus freaks reste l'un des moments incontournables du corpus claptonien.

De même, Winwood chante encore en concert son sublime "Can't Find My Way Home" sur lequel Clapton redécouvre la joie de l'acoustique dobro. La reprise de "Well Alright" (Buddy Holly) est une fantasque explosion de joie : Clapton se sert ici d'une guitare hybride (corps de Telecaster, manche de Stratocaster). Il filtre le son à travers une cabine Leslie, obtenant une pâte sonore tournoyante.

Ce disque est difficile à accoucher. Seul le morceau de Winwood nécessite six prises. Tous les autres seront conclus en live, au bout de marathons nocturnes de vingt ou vingt-deux essais... Certaines jams n'aboutiront jamais. Une reprise de "Hey Joe" ne passe pas la rampe... Et pourtant, à peine le mixage terminé, le groupe est remis sur la route. Avec Free et Delaney & Bonnie en première partie. Le prix des billets est exorbitant, l'album pas encore sorti... car, en plus, Clapton et Atlantic se bagarrent aux limites du pénal autour de la pochette représentant une jeune fille nubile étreignant un symbole phallique...

Et puis toute cette affaire sent trop le commerce pour le bouillant prince Eric qui assure la tournée avant de tourner casaque et foncer en guise de pénitence rejoindre Lennon et ses rockers mais aussi Yoko à Toronto.

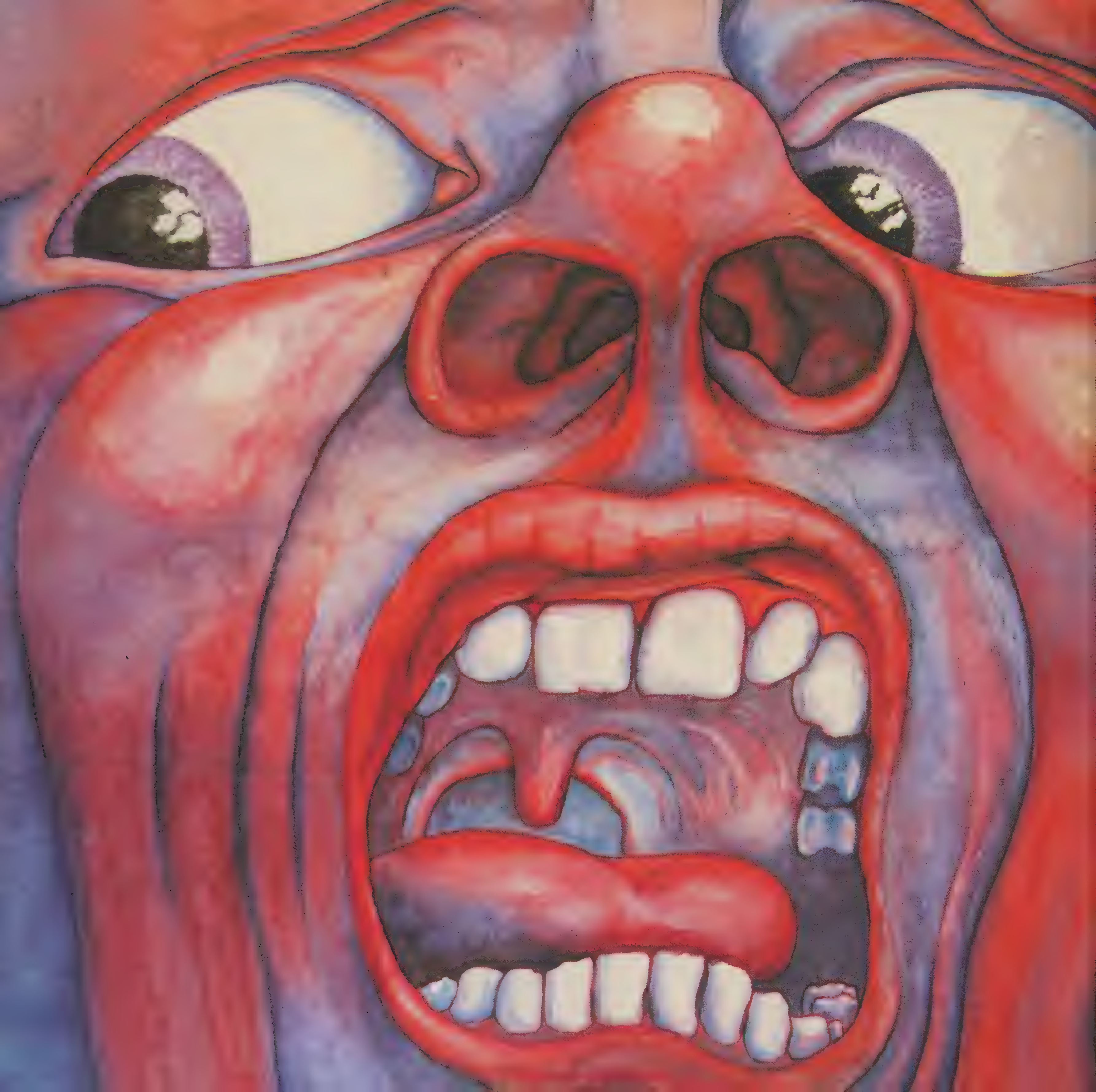
Laissons à Ahmet Ertegun le soin de conclure cette complexe saga qui nous lègue un album unique : *"Oui, là, dans le cas de Blind Faith, on a peut-être un peu trop pressé le citron. Si on avait moins mis la pression, qui sait ce qu'on aurait eu ensuite ? Dommage..."*

Première parution
septembre 1969

Deux pochettes
Ci-dessus
l'américaine

Remasterisation
Deluxe Edition
2001 Universal

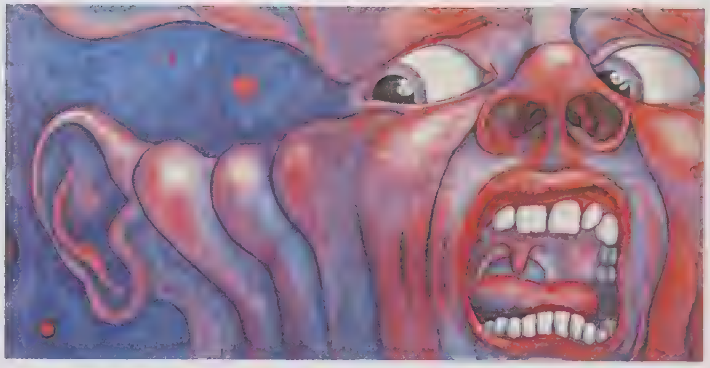
Le photographe Bob Seideman flashe sur une jeune fille dans le métro. Elle refuse de poser nue. Heureusement, sa jeune sœur, Mariora, accepte...



King Crimson

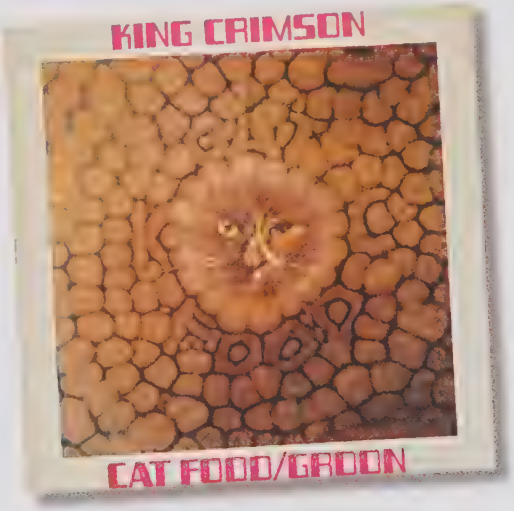
“In The Court Of The Crimson King”

Island/ Universal



Dans l’Angleterre de la fin des années 60, une vague chasse l’autre. Tel gamin guitariste qui se donnait pour un croisé du blues, soudain n’a plus qu’un mot à la bouche : *“Désormais, je fais du prog’...”*

Le rock progressif est bel et bien la réponse des Anglais au rock psychédélique de San Francisco... C’est donc tout un petit peuple d’abord britannique puis européen qui dérive dans une option musicale mêlant les influences du jazz, des comptines enfantines et sans doute de Jean-Sébastien Bach également, qui s’organise. L’un des groupes leaders de ce nouveau mouvement est King Crimson. Caractéristique de l’approche prog, son premier album est monstrueusement amplifié, pour ne pas laisser les Marshall aux seules formations hard rock...



Aujourd’hui encore, on ne sait trop ce qui est le plus remarquable avec ce premier disque : est-ce la pochette dégoulinante, le fait que l’album a été enregistré en une semaine par quatre inconnus, ou sa longévité exceptionnelle ? Lors de sa dernière tournée française, Noir Désir reprenait précisément “21st Century Schizoid Man”.

King Crimson est le groupe de Robert Fripp. Le guitariste avait tenté une première approche du rock-biz dans un groupe (Brain), puis un trio folk (Giles, Giles & Fripp). Très vite Robert Fripp reconstitue un groupe autour de sa personne avec l’ancien militaire Ian McDonald aux anches et Mellotron, Michael Giles restant à la batterie et un copain d’école de Fripp, Greg Lake empoignant la basse. Etrangement, le groupe s’adjoint les services d’un personnage dont les fonctions oscillent entre roadie et parolier, Peter Sinfield. Ce directeur de conscience écrit les textes et gère *“les illuminations”*, explique la pochette. Ces nouveaux musiciens sont d’exceptionnels virtuoses et King Crimson brûle les étapes : résidence de trois semaines au Marquee Club et session chez John Peel sont couronnées par la première partie des Rolling Stones à Hyde Park, devant 300 000 personnes. Le reporter de Rock&Folk assiste à ce concert et écrit : *“Un excellent nouveau groupe, King Crimson, jamme un voyage dans l’espace et joue fort, très fort...”*

Le groupe commence à enregistrer son premier album moins d’une semaine après Hyde Park. Comme on l’a fait remarquer : si King Crimson deviendra par la suite le véhicule privé de Robert Fripp, “In The Court Of The Crimson King” est avant tout un effort collectif. Mais très centralisé : les options offertes par un producteur des Moody Blues sont refusées et le groupe travaille vite seul sur son projet. Ian McDonald (compositeur ayant un crédit dans tous les titres) se souvient de séances tranquilles, d’un enregistrement sur huit jours. Comme le remarque finement Christophe Pirenne dans son magistral ouvrage sur Le Rock progressif anglais (Librairie Honoré Champion, 2005), *“la philosophie ambitieuse de Fripp prend corps dès les premières mesures de ‘21st Century Schizoid Man’ où la succession de bruitages, puis d’un riff musclé puis de passages plus improvisés semble construire une sorte de passerelle entre musique contemporaine, rock et jazz.”* Ce qui frappe les chroniqueurs de l’époque, c’est le pessimisme de cette musique. Pete Townshend des Who est consulté sur le disque événement par un magazine de l’époque. Lui aussi parle d’un *“mystérieux chef-d’œuvre”*. Personne, jamais, n’avait entendu cela... Ces déroulages de sons filtrés, ces batteries sèches, ces basses volubiles, virtuoses et provocantes. Soudain, par le miracle d’ambiances proprement moyenâgeuses, l’auditeur se retrouve dans un monde étrange, en plein brouillard. Des sensations de télescopages augmentées par la pochette dessinée par Barry Godber. Comme la musique tour à tour syncopée et violente puis calmée, romantique, ce dessin est à la fois oppressant, couleurs violentes, glotte obscène et oreille démultipliée au verso... et comique, relevant du grotesque Malabar.

De la même façon, le carton de la première édition possède une qualité douceâtre, unique. Comme cette musique dans laquelle, pour la première fois, l’auditeur de l’époque entendait surgir d’énormes effilochades de Mellotron... comme de faux violons synthétiques... un orchestre à cordes dément, convocable à merci en studio... Un son qui deviendrait la marque même du mouvement progressif, bien plus encore que les riffs tranchants de Fripp. De plus, la pochette refuse toute notation de nom de groupe, titre d’album, etc, augmentant la notion de société secrète qui fonctionne parfaitement à chaque nouveau mouvement rock. Le prog rock développera un lourd complexe d’infériorité, notamment par rapport à la musique classique. Très vite, des formations indécentes se mettront à courser les virtuoses en proposant du Moussorgski traité à la sauce pop. Pas King Crimson et c’est la force de ce groupe qui revendique assez fièrement son appartenance finale au monde pop. La finale de l’album est une *“ode à l’enfant de la lune dont font partie les séquences ‘Rêve et Illusion’ ”*. Ce morceau se fond dans *“le retour de la sorcière en feu”* et si vous n’y comprenez rien, vous êtes certainement trop jeune.

Première parution
10 octobre 1969

Excellente remasterisation CD 2004 : Original Master Edition

“Ce disque est l’album ultime. Aucun défaut à aucun niveau. Celui-là va défier le temps.”
International Times, 1969

LED ZEPPELIN II
ATLANTIC
SIDE ONE
SIDE TWO
588198
POLYDOR RECORDS LIMITED

Led Zeppelin

"II"

Atlantic/ Warner

Robert Plant éternue de rire et Jimmy Page décoche le riff de "Whole Lotta Love" : on devrait réécouter ce petit passage à chaque fois que resurgit la rituelle question du *meilleur album de Led Zeppelin*. Enregistré en juillet-août 1969 pendant une tournée mondiale, ce disque marque surtout la rencontre de l'ingénieur du projet "Electric Ladyland" de Hendrix, Eddie Kramer, et du sorcier anglais de la six-cordes, Jimmy Page. Tout "Whole Lotta Love" est un accrochage autour d'un riff killer, délire incendiaire et sexuel au fil duquel le batteur John Bonham repêche le groupe en cloutant sa charleston avant de martyriser ses fûts. Mythique, à la fois sauvage et élaboré, indépassable, parfois inique. Du Zeppelin sans fioritures. Deuxième morceau, "What Is And What Should Never Be" est le premier bon titre écrit par Plant dans la veine Tolkien, récit d'aventure autour d'un château embrumé qui s'achève par un échange de riffs droite/ gauche en glorieuse stéréo britannique. Page a branché sa Les Paul et le solo, comme on disait alors, fait mal. Enregistré en direct dans le studio où Ritchie Valens avait couché "La Bamba" dans les années 50, "The Lemon Song" est une habile copie du "Killing Floor" de Howlin' Wolf, mélangé au "Crosscut Saw" d'Albert King, avec des emprunts textuels au blues roué de Robert Johnson (*"Chérie, presse mon citron jusqu'à ce que le jus coule sur ma cuisse"*, tudieu !). Deux breaks à couper le souffle catapultent la rythmique et la guitare dans d'infernales courses poursuites. "Thank You" annonçait l'hiver de nos vies, la cheminée où le vieux critique tisonne ses souvenirs et le grog qui réchauffe ses os perclus de rhumatismes, se prenant la canne dans le tapis d'orgue Hammond de John Paul Jones.

LED ZEPPELIN
WHOLE LOTTA LOVE
No 1 SUPER GROUP
ATLANTIC

Le vrai chef-d'œuvre de ce disque/ épopée était sans doute le premier titre de la seconde face vinyle, "Heartbreaker", avec sa basse malmenée comme donzelle par un soudard. Ce Zeppelin-là volait à des hauteurs stratosphériques et annonçait qu'il ne ferait aucun quartier. En prime un break, encore un. Mais celui-là permettrait à Page de couper le souffle à ses auditeurs en se lançant dans une éruption rusée qui mélangeait hardiment la suite pour luth numéro un de Bach et le "59th Street Bridge Song" de Simon & Garfunkel. Nouveau retour de la rythmique et long solo, effarant de lucidité. Personne n'avait jamais joué de cette droiture, cette maniaquerie, avec un tel sens de l'à-propos. Donné en concert tout au long des années 70, "Heartbreaker" restera également au programme du Dinosaure jusqu'à la tournée d'adieu de 1980. "Livin' Lovin' Maid (She's Just A Woman)" est l'occasion d'entendre Page faire frémir les anches de sa vieille Telecaster psychédélique. Aujourd'hui encore, on évitera de se pencher sur les paroles de Robert, qui couvre d'opprobre une coriace groupie qui avait tapé des plans incruste sur toute la côte Ouest des Etats-Unis au cours d'une tournée restée fameuse pour ses débordements (baignoires pleines de flageolets, filles violées par des animaux, etc. — la routine Zep, quoi).

"Ramble On" annonce la suite, les "Immigrant Song" vikings et les visions gothiques de "Stairway To Heaven". Plantagenêt y joue les chevaliers errants et moyenâgeux, héraut d'un roi en croisade, obligé par amour d'une dame qu'on imagine fort gente de mener une quête solitaire de château en tournoi. Un des moments splendides d'un disque pourtant haut en couleur. "Moby Dick" (autrefois nommé "Pat's Delight") était le morceau de bravoure du terrifiant John *Bonzo* Bonham. Cognant parfois à mains nues sur ses peaux, l'homme évoque tour à tour un grizzli, un sanglier, en tout cas une bête porcine aux yeux rusés. Page livre un riff narquois pour accompagner ce tour de force. "Bring It On Home" repiquait les plans du vieux Sonny Boy Williamson pour une copie carbone de son titre avant de zapper les auditeurs dans l'hyperespace électrique. C'est le seul point faible et pourtant final d'un disque poids lourd qui allait devenir le compagnon favori de générations de défoncés américains qui le surnommeraient affectueusement *le brown bomber*.

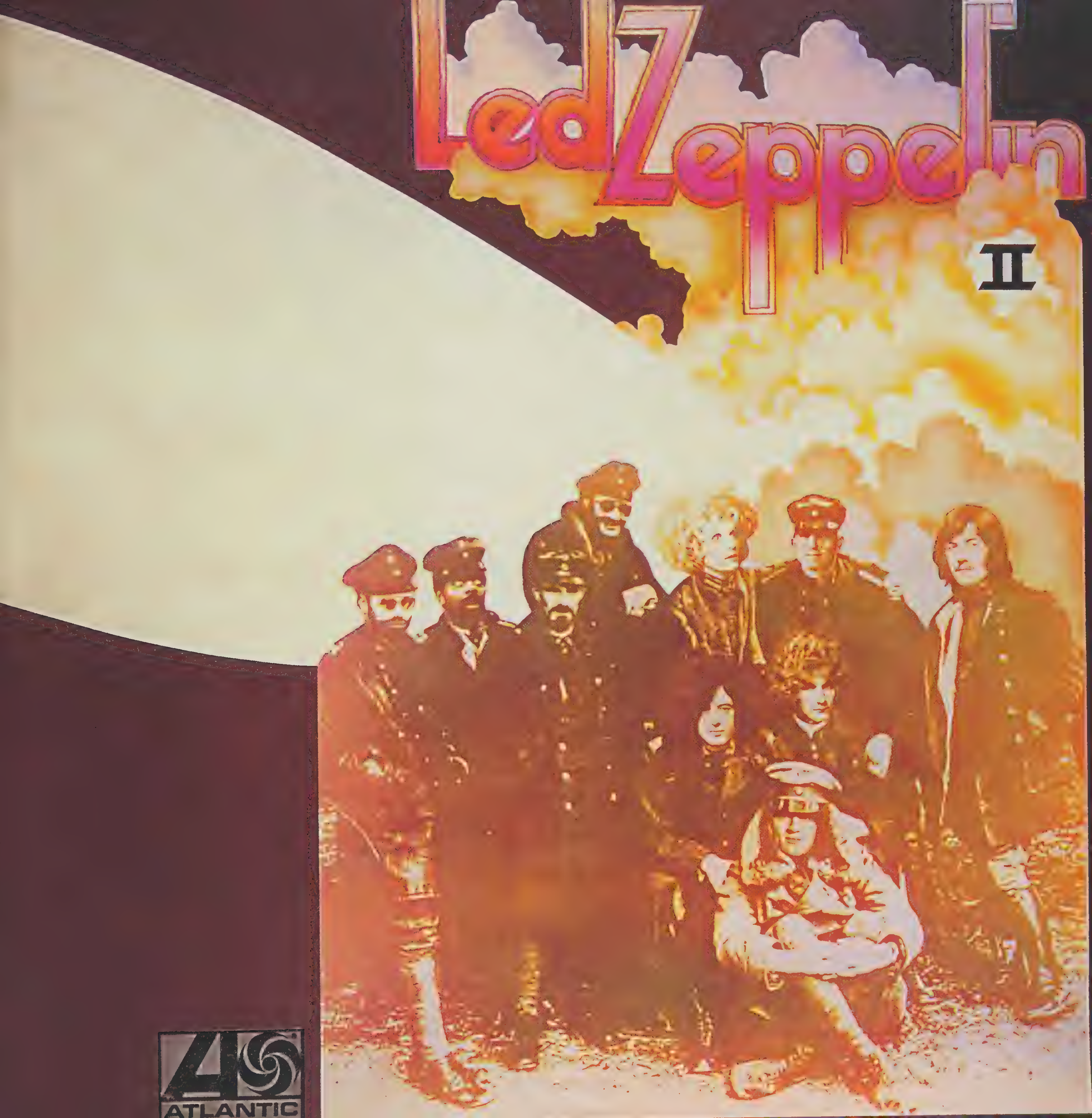
Jamais un groupe n'avait mis aussi peu de temps entre son premier et son deuxième projet. Le dirigeable avait décollé, éliminé les options folk ou psyché encore caressées lors des premiers concerts — Page reprenait alors "Fresh Garbage" de Spirit — pour gratter son blues jusqu'à l'os et le suramplifier à le faire sonner comme une option rock'n'roll moderne. Surpris, hérissés, les vieux lycéens de 1969 contesteraient dans un premier temps ce projet (trop heavy, trop distordu), lui préférant le très ordonné Mayall/ Clapton. Mais leurs petites sœurs ne l'entendraient pas de cette oreille et, en quelques mois, les deux disques de Led Zep prirent un essor monstrueux pour aller caracoler en tête des charts planétaires. "Led Zeppelin II" se vendit à 3 millions aux USA et logea 138 semaines dans les tops anglais. Aujourd'hui encore, il paraît difficile de croire qu'un disque aussi linéaire et triomphalement agressif ait été conçu dans des conditions rocambolesques, dans des studios de fortune occupés au hasard d'une tournée US abracadabrante mais aussi à Londres, dans ceux d'Olympics. Miss Pamela Des Barres, dans ses mémoires de groupie, "I'm With The Band", raconte les nuits sans sommeil de Page, qui lui faisait écouter les titres au fur et à mesure de leur progression sur un énorme magnéto à bandes, lui demandant quel passage raccourcir, quel riff charcuter ou plonger dans l'écho, avant de repartir en concert tester ces idées sur des foules violentées mais consentantes. Le monstre était lâché.

Première parution octobre 1969

Réédition CD remasterisée par Jimmy Page en 1996

"Quand nous avons appris que cet album se vendait plus vite et en plus grande quantité que notre premier disque, nous avons ressenti un choc total."

JIMMY PAGE


Led Zeppelin
II
ATLANTIC

FRANK ZAPPA

BIZARR
K44078
(6356)
STEREO

HOT RATS

Frank Zappa

"Hot Rats"

Warner/ Reprise

Incroyable Frank Zappa ! Lui qui a traversé toute la folle aventure hippie en première ligne, leader d'un des groupes les plus déglingués de la West Coast, n'a pourtant jamais pris de drogues. Ce qui ne l'a pas empêché de mourir jeune (en 1993) d'un cancer sans doute accéléré par ses deux péchés mignons : les cigarettes Winston qu'il fumait à la chaîne et le café qu'il ingurgitait par hectolitres au long de nuits blanches passées à travailler dans son studio privé de Laurel Canyon.

Précurseur en la matière, Zappa a passé sa vie à exercer tout son contrôle pour achever une œuvre majeure. En 1968, on lui demande s'il se sent plutôt proche de Hendrix ou de Clapton, il botte aussitôt en touche en s'affirmant *"plutôt influencé par Varèse et Johnny Guitar Watson"*. Collectionneur invétéré, Zappa possédait 7 000 singles de doo-wop, genre sublime, archétypique d'une innocence teenage aussi noire que perdue. Toute sa vie, Zappa oscillera entre sa collection de 45 tours doo-wop et ses coffrets de Stravinsky. Pourtant, lorsque la maladie ralentit le rythme des tournées annuelles, Zappa se met en tête de remasteriser lui-même ses disques, ruinant consciencieusement les plus beaux chefs-d'œuvre de son catalogue. C'est ainsi qu'il fait refaire les batteries de ses premiers LP's à des enclumeurs professionnels, effaçant les rythmiques historiques de Jimmy Carl Black (*l'Indien du groupe* !). Pour beaucoup, écouter "Uncle Meat" ou "Ruben & The Jets" en CD relève donc du cauchemar.

Arrivé à "Hot Rats", Zappa n'a pas osé retoucher la musique enregistrée par un groupe de jazz de rêve.

En revanche, comme ces bandes avaient été les premières enregistrées sur un seize-pistes, le mixage très primitif de l'époque avait contraint le maestro à effectuer des choix draconiens. Pour le CD, Zappa a laissé toutes les pistes ouvertes et nombre de re-recordings surgissant ici et là choqueront ceux qui croyaient posséder inscrit dans leurs cellules nerveuses cet album quasi instrumental (Captain Beefheart déclame le mémorable "Willie The Pimp"). Précisons au passage que le texte de cette merveille n'est pas de Beefheart non plus. Le pauvre capitaine va mal, il vient de brûler tous ses carnets de notes, tous ses textes. Très concerné par la souffrance de son ami mais le désirant absolument sur son disque, Zappa se souvient d'une discussion entre deux groupies enregistrée sur son fidèle magnétophone. Il retrouve la bande et en extrait ce texte hilarant. La bande originale sortira également, sur le tard, à souci historique. Cet été 1969, Zappa commence donc à répéter avec Ian Underwood et Roy Estrada. Pour Zappa, le chapitre Mothers est terminé. Un best of résumant leurs aventures est sorti, affaire classée. Il embauche deux vétérans venus du jazz, Max Bennett (Quincy Jones orchestra) à la basse et Paul Humphrey (Wes Montgomery) à la batterie. Puis il convie le pionnier Johnny Otis à diriger les séances. Zappa a une réelle admiration pour ce vieux fou vaudou toujours impeccablement vêtu d'un smoking noir et chaussé d'escarpins vernis. Otis localise (en prison pour drogue) Don *Sugarcane* Harris. Zappa paye la caution et embauche le violoniste, ancien du duo doo-wop Don & Dewey. En juillet, deux semaines sont réservées au studios TT&G. C'est le vieux Johnny Otis qui explique à Zappa comment on doit enregistrer un saxo pour obtenir le son *dégoulinant* des années 50 : on pointe sur un mur, le son percute le plafond, on enregistre avec un micro placé *derrière* le souffleur... ("The Gumbo Variations"). Dirigeant l'orchestre, Johnny Otis amène également dans ses bagages son fils prodige, Shuggie, qui joue la basse subsonique sur "Peaches En Regalia".

REPRISE RECORDS
HOT RATS
Made in UK
33⅓ RPM
SIDE TWO
K 44078
1969
STEREO
1. LITTLE UMBRELLAS
2. THE GUMBO VARIATIONS
3. IT MUST BE A CAMEL
FRANK ZAPPA
REPRISE RECORDS
HOT RATS
Made in UK
33⅓ RPM
SIDE ONE
K 44078
1969
K 44078 A
STEREO
1. PEACHES EN REGALIA
2. WILLIE THE PIMP
3. SON OF MR. GREEN GENES
FRANK ZAPPA
Produced, Composed & Arranged by Frank Zappa

Pour l'architecte fou de la pop music, le seize-pistes est une tentation divine. Ses solos démentoïdes enregistrés, Zappa demandera deux mois durant à Ian Underwood d'ajouter des petits fragments ici ou là.

Ce disque marque également les débuts de la collaboration Zappa/Ponty. Histoire : pas peu fier de sa nouvelle musique jazz et rock, Zappa passe quelques morceaux au producteur de jazz Dick Bock. Qui réfléchit et apporte à Zappa un acétate d'un jeune violoniste jazz français... On connaît la suite : si Sugarcane Harris triomphe sur le très long "Gumbo Variations", c'est soudain Jean-Luc Ponty qui clôt le disque, sur "It Must Be A Camel" au rythme fabuleusement chaloupé.

"Hot Rats" sort et son destin est totalement différent des deux côtés de l'Atlantique. Aux Etats-Unis, l'album ne dépasse pas la 173^{e} vente en dépit de sa pochette fluo. En Grande-Bretagne, en revanche, le disque est numéro neuf des ventes nationales, carrément numéro un en Hollande, énorme en France. Pour la première fois, les critiques européens parlent de *jazz-rock*, la formule restera, désignant des disques infiniment inférieurs à celui-ci. Les foules européennes sont-elles séduites par l'esthétique trash de la pochette (photo de Miss Christine des GTO's dans la piscine d'une villa abandonnée de Laurel Canyon) ou par l'assaut instrumental débarrassé de toute scorie potache ou de ces infernales blagues dadaïstes qui faisaient des albums des Mothers des sommets de mauvais goût revendiqué ?

A l'évidence, cet album unique dans la discographie du Maître, l'un des plus accessibles aussi, serait le "Kind Of Blue" de Zappa.

Dépité, l'Américain tourne quelques semaines en Californie avec son combo jazz avant d'envoyer promener tout le concept et de se concentrer sur "Burnt Weeny Sandwich", disque des Mothers qui sort un mois seulement après "Hot Rats".

Première parution novembre 1969

Edition CD *approuvée par Zappa* : 1996

"Si un fan à Helsinki a demandé inexplicablement à son groupe en 1974 de jouer 'Whipping Post', un standard de rock que Zappa ne connaissait pas, comprenant avec retard le sens de cette demande, il le jouera en 1982, 'au cas où ce fan écoute toujours'."

PACOME THIELLEMENT
Economie Eskimo

Captain Beefheart & His Magic Band

“Trout Mask Replica”

Straight/ Warner

Captain Beefheart
& HIS MAGIC BAND
PACHUCO CADAVER
WILD LIFE

Il faut revenir en 1968 pour tenter d'y comprendre quelque chose. Cette année-là, Zappa signe l'étrange bande de mutants de son ami Beefheart sur son nouveau label, Straight Records. Il était temps. Après trois expériences peu concluantes (“Safe As Milk”) et un sabotage en règle de sa musique par des producteurs peu scrupuleux, Beefheart rêve d'un projet titanesque qu'il se met à composer au piano dans une maison de Woodland Hills, quartier résidentiel huppé où il déambule avec ses musiciens en uniforme mamamouchi d'une armée hippie pas encore en déroute, pour le singulier étonnement des voisins. Despote éclairé par une fantasbuleuse consommation d'acide, le Capitaine rebaptise chaque membre du groupe : Bill Hakleroad, guitariste de BC And The Cavemen, groupe reprenant surtout du Stones, devient *Zoot Horn Rollo*. Mark Boston, bassiste, ex-Blues In The Bottle, devient *Rockette Morton* et le riffeur Jeff Cotton prend pour pseudonyme imposé *Antennae Jimmy Semens*. Le cousin de Beefheart, Victor Hayden, joue de l'alto sous le nom de guerre de *Mascara Snake*. Enfin John French, le batteur, est joliment surnommé *Drumbo*. Ces musiciens ont 20 ans. Zappa ne donnant aucune avance, ils survivent de l'équivalent du RMI, répétant jour et nuit dans une étrange ambiance que divers visiteurs compareront *“à celle d'une communauté de dingues, genre Manson”*.

Sa troupe bien en main, Beefheart cesse toute consommation d'acide et se met à composer au piano, instrument qu'il ne maîtrise absolument pas. Avant tout peintre et sculpteur, Beefheart s'approprie intuitivement tous les styles : blues, folk, R&B, free-jazz, gospel, musique sérielle. John French est son porte-parole. Il transcrit les pianotages et même parfois les sifflements de Beefheart, les explique au groupe, invente les parties de batterie, tente d'imbriquer la traditionnelle ordonnance *à deux guitares* dans ces compositions délirantes, n'obéissant à aucune architecture connue. Novatrice, cette structure force chaque musicien à adopter une position de leader. Chaque instrument est crucial, basse ou batterie à l'égal des guitares.

Les répétitions commencent à l'automne 1968, au rythme de douze heures par jour dans un salon repeint en rouge minium. Beefheart maintient un contrôle total et refuse obstinément la moindre suggestion de ses troupes. Un jour, il impose à Zoot Horn Rollo d'abandonner son médiator pour des onglets de métal et lui enjoint de faire sonner un riff *“comme un shrapnel”*. Une autre fois, il arrache une lampe du mur et conseille au batteur *“de sonner comme ça”*. Une nuit, sous acide, Beefheart a décrété qu'il venait d'une autre planète. Maintenant ses musiciens en sont totalement convaincus. En mars 1969, Zappa arrive. Même lui se rend compte de l'ampleur exceptionnelle de sa mission : *“A la base, ce devait être un enregistrement du groupe sur place, dans la maison, comme ces enregistrements de bluesmen dans les champs de coton. Ce qu'on a fait, avec les voix dans la salle de bains, la batterie dans le salon et les cuivres dans le jardin.”* Zappa enregistre sur magnéto Uher deux-pistes avec quatre microphones Shure. Ces enregistrements sont excellents — ils paraîtront dans le coffret “Grow Fins” — sauf que Beefheart pense que Zappa sabote son grand projet et exige un vrai studio (à Glendale). Là, il se singularisera encore en refusant le casque et exigeant dix tambourins. *“Pourquoi dix ? Pour six musiciens et Zappa, sept ne suffiraient-ils pas ?”* demande un comptable. *“Dix,* tonne le Capitaine, *on va faire des re-recordings.”*

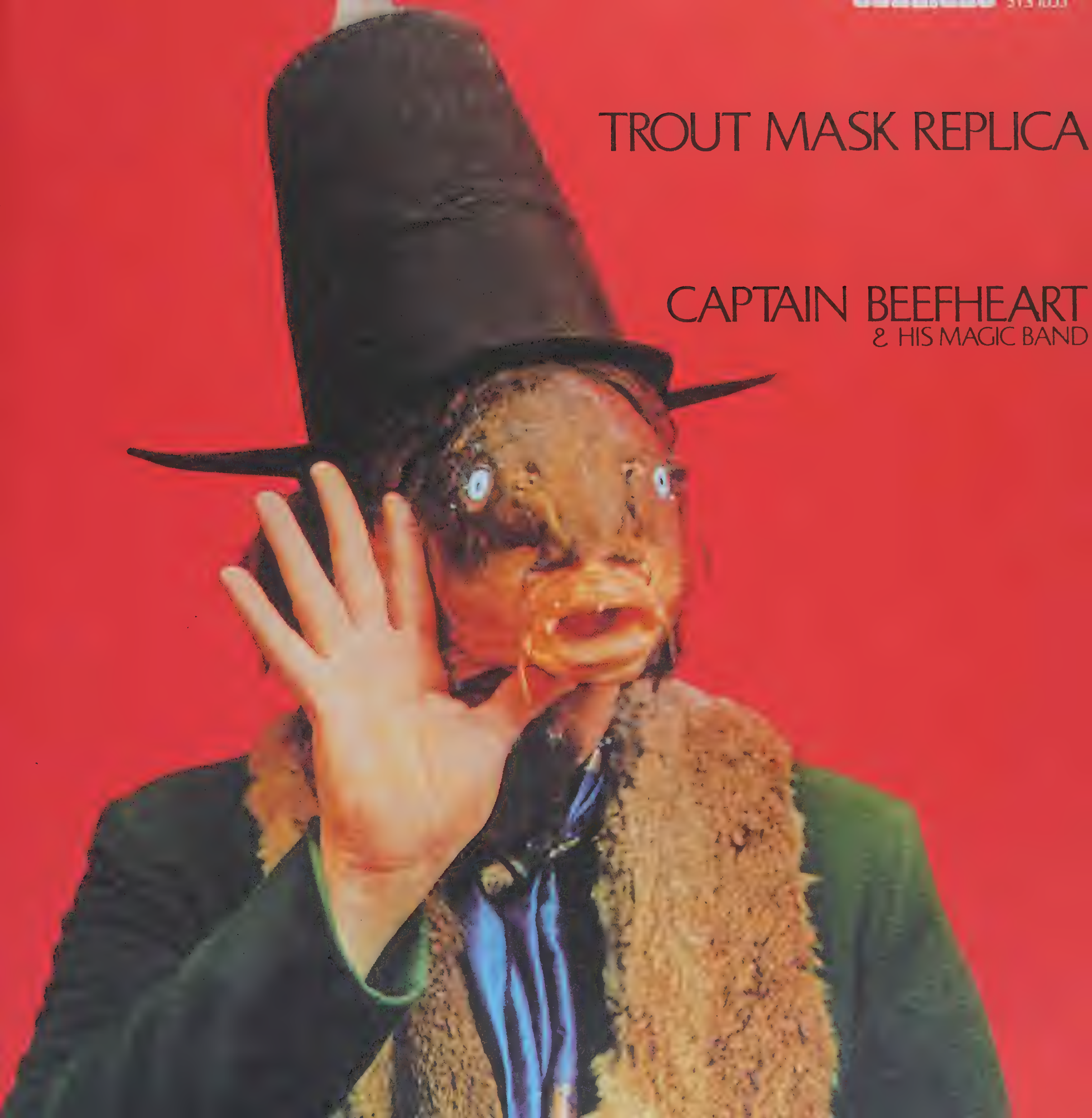
De fait, ils n'en feront pas beaucoup : l'album, un des plus compliqués de l'histoire du rock, est expédié par les musiciens en cinq heures de studio. Beefheart couche toutes les voix en une journée, Zappa mixe l'intégralité du projet en une autre.

Dès sa sortie, le disque trouve un champion défenseur par pays. Le DJ John Peel en Grande-Bretagne, Paul Alessandrini en France, etc.

Mais ce n'est pas un album facile, à la différence du fabuleux “The Spotlight Kid” qui sortira trois ans plus tard. Dans sa folie, Beefheart propose un résumé musical de tous les idiomes de l'Amérique. Un chant folk usé ouvre le disque (“The Dust Blows Forward N' The Dust Blows Back”) passant par le blues garou (“Dachau Blues”), rock stonien (“Moonlight On Vermont”), jazz le plus free ou magma riffé indiquant l'irruption future de Public Image Ltd (“Frownland”). En vingt-huit vignettes, “Trout Mask Replica” est un tour de force. Un puzzle, un mystère. Car Captain Beefheart ne se trompe pas. Au moment où Cream et Led Zeppelin font du blues un élégant écrin pour solos suramplifiés, Beefheart retrouve le staccato country-blues de Charley Patton, provoquant des glissements de tempo qui servent une approche *“gutturale, toujours plus en dessous de la ceinture”*. Textuellement, l'annonce d'une guerre mondiale imminente débouche sur une ode à une groupie (“Ella Guru”) avec des breaks de guitare glissants. Tout le double album navigue entre blagues de musiciens, trouvailles surréalistes et images kaléidoscopiques. Par instants, comme effaré par la vision magistrale du chanteur, le groupe est autorisé à jeter un volcanique instrumental, affûtant des riffs cinglants, tranchés au rasoir (“Hair Pie”). Mais dès que Beefheart reprend ses incantations (“Neon Meate Dream Of An Octofish”), l'épique dimension du titanesque projet devient évidente. De quoi parle le capitaine ? Qu'est-ce que *“la ferme aux os de baleine”* ? Taquinant tous les sujets d'une voix de stentor, de la vieillesse (“Pachuco Cadaver”) à la mort (“Fallin Ditch”), Beefheart a toujours affirmé, jusque dans ses dernières interviews de 1980, que ce disque était son grand œuvre. A quoi sert-il ? Sans doute exactement comme la Grande Pyramide, *“à faire réfléchir les nouvelles générations”*. Interviewé par Nick Kent en 1974, Captain Beefheart revenait sur le destin underground de son mythique projet : *“J'aurais dit que c'était un disque terriblement commercial. Mais peu de gens ont saisi son humour. Pas vous ?”* A ce jour, les ventes américaines de “Trout Mask Replica” n'atteignent toujours pas les 100 000 exemplaires. Le Captain est retourné à ses sculptures.

Première parution novembre 1969

“'Trout Mask Replica' fut une influence énorme.”
DAVID BYRNE


TROUT MASK REPLICA
CAPTAIN BEEFHEART
& HIS MAGIC BAND

STEREO

MC5 / BACK IN THE USA

MC5

"Back In The USA"

Atlantic/ Warner

Pour sa première chronique de disques dans Rolling Stone, Lester Bangs avait eu la main lourde comme un B-52. L'ado de San Diego s'était payé les MC5 de Detroit. Démolissant totalement leur premier album, le live ultime de 1969, Lester avait fait un boulot d'une ironie mordante. Pour lui, clairement, Elektra, maison de disques de Love et des Doors, était allée trop loin dans le bullshit en sortant "Kick Out The Jams". On pouvait voir dans ce produit une tentative de récupération des idéaux révolutionnaires et le critique sarcastique ne s'était pas privé de l'écrire. Jusque-là on restait dans le débat d'idées, puis Lester avait enfoncé le clou là où ça faisait mal et écrit que toute cette hype était nécessaire et masquait le fait que les MC5 ne savaient pas jouer et que la suramplification démente de leur premier effort cachait à l'évidence un flagrant manque d'expertise musicale. On ne reviendra pas ici sur ce terrible faux débat dont Lester porterait le souvenir honteux le restant de ses jours, "Kick Out The Jams", pour ceux qui voulaient entendre, posait les jalons d'une révolution sonique totale, avec panneaux free-jazz, blues et des terribles batailles de solistes bluesy-kérosène déchaînés. C'était surtout le polaroïd sans concession de la musique d'une société en train de couler, ghettos en flammes, kids attendant de partir au Vietnam... "Kick Out The Jams" symbolisait tellement l'époque que le rejet de Lester le Californien en devenait compréhensible.

La réaction ne s'était pas fait attendre : un peu partout en Amérique, les ennuis avaient fondu sur le disque. La censure était tombée à droite, par deux fois : il avait fallu rééditer l'album sans les notes de pochette insurrectionnelles du manager, puis retirer un *"motherfucker"* glapi juste avant le deuxième morceau... Tout ça pour rien, les radios, au final, avaient totalement boudé l'affaire, les grandes chaînes de distribution rechigné et MC5 fut viré d'Elektra.

L'ironie de Lester Bangs fait également des ravages dans le mental du groupe et c'est un Wayne Kramer livide qui décide de *"laver l'honneur"*, devenant ce jour-là leader du groupe, léchant des blessures qui auraient paru mortelles à une formation de moindre caractère. Objectif : retour aux sources. D'où la présence sur l'album de deux reprises : un titre de Little Richard en ouverture, un titre de Chuck Berry en clôture, la messe était dite. Pour produire le disque de la vengeance, le Five donne sa première chance à un jeune rock-critic (un certain Jon Landau, futur manager de Bruce Springsteen). Landau ferait un job simple et efficace, à cent lieues des dérapages incontrôlés de "Kick Out The Jams". Juin 1969 : une première tentative d'enregistrement ne donne rien. A la demande du groupe, Landau revient en août et les changements sont incroyables. S'entraînant physiquement comme une équipe de foot, le Five s'est remis en forme. *"Jogging, protéines et répètes"*, explique le chanteur Rob Tyner. En un mois de septembre, le disque sera bouclé aux studios GM de Detroit.

En Europe où "Kick Out The Jams" semblait la bande-son des barricades de 1968, la surprise face à ce virage artistique fut totale : comment les chantres de la révolution en armes, les Panthères Blanches de Detroit, osaient-ils revenir à un rock traditionnel, balochard et, osons, réactionnaire ?

Le slow "Let Me Try" faisait-il des MC5 un groupe pour *minets* ? De longs mois durant, le débat ferait rage dans le courrier des lecteurs de Rock&Folk...

Cette affaire est importante pour le rock, parce qu'elle se répétera à des divers degrés par la suite et ne cessera de se reproduire. Et il est bon ici de rappeler que des groupes comme Brownsville Station, Flamin' Groovies, Cramps, Meteors, Stray Cats ou Reverend Horton Heat ont fait toute leur carrière sur ce thème : c'était tellement mieux avant, pourquoi trop s'éloigner de la matrice rock'n'roll originelle ? Pourquoi ne pas se contenter de la régénérer purement et simplement à coups d'électricité haut voltage ?

ATLANTIC RECORDS
ATLANTIC
TLANTIC
TONIGHT

Wayne Kramer et Sonic Smith, les guitaristes de MC5, connaissaient l'idiome à fond. A l'époque de leurs débuts, le rock'n'roll n'était jamais loin, relayé par les radios, ressorti à tout bout de champ sur des compiles TV, exhibé en festival, etc. Nul n'aura de peine à imaginer Wayne en teddy boy, cheveux gominés et rouflaquettes fournies. MC5, après un premier album épique, barré dans le free-jazz, jonglant avec le destroy total, revient donc à un rock'n'roll carré, tiré au cordeau, joué comme à la parade, avec cette juvénile aisance de gamins qui font leurs premières gammes ("Looking At You"). Ensemble comme jamais, les deux compères développent le concept sonique de la double attaque des guitares jumelées de l'enfer... Un plan qui passera directement chez les New York Dolls puis Aerosmith et fera les grands jours de la FM radio. Sauf que MC5 ne sera pas de la fête.

Plein de gens s'engouffrent dans la brèche pour traiter les cinq de Detroit de vendus, retourneurs de veste. Ceux-là n'ont évidemment rien compris. Finalement, et c'est la découverte rassurante de ce roboratif album, la révolution peut se trouver dans le juke-box comme dans le petit livre rouge, sans grands mots d'ordre, sans soli torturés, seulement en cette description bravache d'une situation donnée qui permet aux guitaristes de briller comme jamais ("American Ruse") tout en continuant à déclamer leur désaccord frontal avec le bordel dehors...

Retrouvant les Etats-Unis d'Amérique et s'en décrétant fort aise, les MC5 ne parviennent pas à cacher leur génie. Car ce disque offre leurs meilleures chansons de tous les temps, à commencer par "Shakin' Street" qui, en 2 minutes et 18 secondes, plante le décor d'une Amérique moderne, avec une génération paumée qui gratte les guitares acoustiques et fait rugir les moteurs gonflés à la nitro. Chanté par Fred Smith, le titre donnera son nom à un groupe français et pourrait sortir dans deux heures : il est atemporel. Comme tout ce que définit le Five dans ce disque : morceaux courts parlant de sexe ("Teenage Lust"), d'amitié virile ("Highschool"), de bagarre ("Tonight"), soli cinglants, parfaite cohésion entre les musiciens (la rythmique est superbe, le batteur justifiant clairement son surnom de *Mitraillette* Thompson et le bassiste Mike Davis laissant traîner de longues zébrures ronflantes sous le joyeux impact du gang). Finalement de sa cellule, John Sinclair, le manager originel emprisonné pour deux joints, laisserait tomber ce commentaire désabusé : *"Je voulais faire d'eux les nouveaux Mao, ils ne voulaient être que les nouveaux Beatles."*

Première parution janvier 1970

Bonne réédition remasterisée en 2000

"Notre nom de Sonic Youth est un croisement entre Big Youth et Sonic Smith, le guitariste de MC5. Detroit & Dub."
THURSTON MOORE

"Ce groupe ne pouvait rien rater. Tout, je pèse mes mots, est fantastique."
TOM MORELLO

DEEP PURPLE
HARVEST
STEREO
SHVL 777
(SHVL.777B) 33⅓
SIDE 2
DEEP PURPLE IN ROCK
1 FLIGHT OF THE RAT
2. INTO THE FIRE
3 LIVING WRECK
4 HARD LOVIN' MAN
Blackmore—Gillan—Glover—Lord—Paice)
Hec Music Ltd Mecolico. NCB
Produced by Deep Purple For
Edwards Coletta Productions
DEEP PURPLE
HARVEST
STEREO
SHVL 777
(SHVL 777A) 33⅓
SIDE 1
DEEP PURPLE IN ROCK
1 SPEED KING
2 BLOOD SUCKER
3 CHILD IN TIME
Blackmore Gillan Glover Lord - Paice
Hec Music Ltd Mecolico NCB
Produced by Deep Purple For
Edwards Coletta Productions

Deep Purple

"In Rock"

Harvest/ EMI

La mort tant redoutée des Beatles avait brouillé les cartes. Du côté de San Francisco, les cow-boys psyché barraient dans la coke. Tandis que les Fabs s'essayaient à ramasser les lambeaux épars du mythe (*"the dream is over"*, oserait Lennon), une nouvelle division Panzer s'apprêtait à profiter de la confusion générale pour tout écraser sur son passage. Priorité absolue : monter le son. Il n'était plus question que de cela. A combien il monte, ton Marshall ? Voilà ce que la piétaille avait retenu de Jimi Hendrix. Pousser le son. Potards à onze. Des wah-wah à la rescousse. Distordre le feed-back, jouer avec le larsen, faire la différence à coups de gimmicks tordus. Pas grave en soi : les baby-boomers avaient de grandes oreilles. Pointus, les aficionados savaient que toute la musique qu'on aime, elle vient de là, de la guitare électrique. Voilà pourquoi de furieux bataillons de hardos allaient s'abattre en pluie drue sur les bacs à disques, Led Zeppelin, Jethro Tull, Black Sabbath. Au milieu de tous ceux-là, on se souvient aujourd'hui de Deep Purple. Les Deep, comme on les surnommait dans les lycées, arrivaient pile. Une formation pop anglaise, cheveux bouffants, chemises à jabots, vestes moirées. Avec un pauvre hit américain (une reprise du "Hush" de Billie Joe Royal). En 1969, Deep Purple est revigoré par l'embauche d'un jeune et nouveau *screamer* chevelu, débauché chez Episode Six en raison de sa capacité à rivaliser avec Janis Joplin dans les aigus. Puis un bassiste constamment sous speed, creusant des lignes frénétiques. Un batteur compact et charnel, coup de pied redoutable, caisse claire percutée avec une aisance de métronome. Ajoutons pour faire bonne mesure un bavard organiste de formation totalement classique... Et un sessionman bretteur de la Stratocaster, Ritchie Blackmore, 22 ans. Celui-là avait surgi armé d'une Hofner Club 50, s'épuisant à 15 ans au sein des premières formations rock'n'roll européennes. Il avait glandé à Hambourg, fait le souteneur pour deux putes allemandes, gratté avec des groupes aux noms improbables (Dominators, Outlaws, puis les Savages de Screaming Lord Sutch). Non content de sarcler des riffs ruisselant de chrome, Blackmore est un grand de l'improvisation. Sur scène, chaque titre d'"In Rock" est le prétexte à de longs délires, de grands affrontements stéréophoniques orgue/guitare.

Si la plupart des concurrents trimardent du côté du blues, Deep Purple MK II s'acharne à piller le tronc rock'n'roll des légendaires pionniers. Dès le premier titre, "Speed King", Ian Gillan établit la filiation avec Little Richard et tous les hurleurs frénétiques. Six semaines de répétition soudent le groupe qui fait sa première apparition nouvelle formule le 10 juillet 1969 au Speakeasy. Mais Deep Purple est une formation criblée de dettes. La plaisanterie classique de Jon Lord ("Concerto For Group & Orchestra") a mis le Pourpre sur la paille. Pressé comme un citron, le quintette tente sporadiquement de dégager un peu de temps pour enregistrer son album. Les mois passent, Deep Purple enregistre d'août 1969 à avril 1970. Blackmore surtout a donné le mot d'ordre : "*Si ce n'est pas excitant ou novateur, oubliez.*" Largement obsédé par Hendrix dont le "Fire" semble offrir la définition du rock moderne en une capsule de trois minutes, Blackmore profite de l'ambiance générale pour déchirer deux furieux solos galopants qui fascineront une génération de fans éberlués : "Flight Of The Rat" et "Hard Lovin Man". Derrière, tout le monde durcit le propos. Deep Purple avait jusque-là donné dans un prog-rock médiéval chelou, Tolkien, hobbits, grimoires. Soudain les textes resserrent l'affaire. On parle sexe, groupies, dope et parfois de tout cela à la fois ("Living Wreck", début d'une longue série de chansons sur le thème *"Je me suis levé ce matin/ Putain, le mal de crâne"*). Les studios changent : IBC, Abbey Road, De Lane Lee...

Seul problème : dans son furieux désir de publier l'album de hard rock ultime, Deep Purple a simplement oublié de composer le single fédérateur. Le management s'en irrite. Un rapide retour en studio en mai 1970 permettra d'enregistrer l'invincible "Black Night" aujourd'hui expliqué par Roger Glover comme une série de plans piqués à droite et à gauche (riff Ricky Nelson, batterie Canned Heat, titre Arthur Alexander). La contribution des Deep Purple ? Mélanger tout cela, jeter l'ensemble dans le shaker, monter encore le son. L'époque est bénie puisque le souffle des Marshall balaye toute notion d'emprunt. Comme en se jouant, Deep Purple accouche de son numéro un, "Black Night" (qui figure utilement en bout de CD sur la réédition anniversaire).

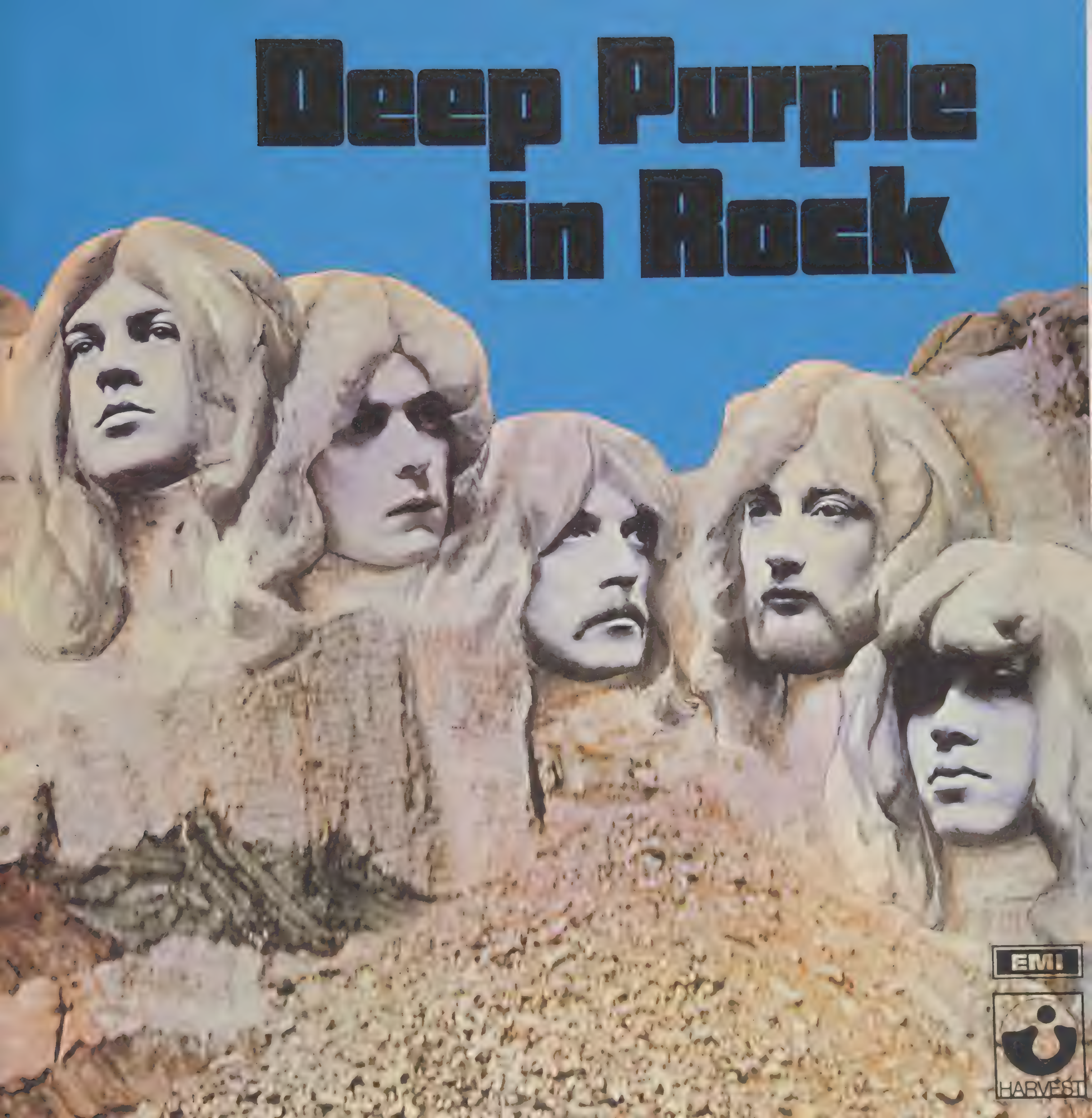
Il faut encore le signaler : le son original du disque fut beaucoup moins aisé à transcrire en digital. Comme "Born To Run" ou "Let It Bleed", "In Rock" est un chef-d'œuvre analogique. Longtemps, le son totalement unique de l'œuvre majeure de Deep Purple échappera aux rééditeurs et, aujourd'hui encore, on ne saurait trop conseiller l'épuisante recherche de la version vinyle originale anglaise, son signé Martin Birch, clinquant sous sa pochette glacée, avec les détails idiots à l'intérieur, ces notes de pochette dans lesquelles une génération tenterait d'apprendre l'anglais : " *'Child In Time' : histoire d'un perdant. Vous, peut-être ?"*

Sur les photos, les Deep sont barbus, chevelus. De vrais hard rockers. En tout cas, et peu après un passage tornade à la Taverne de l'Olympia filmé par Pop 2, le groupe *inavouable* d'une génération. La génération Marshall. Pas McLuhan, pas le Plan Marshall, non, juste les amplis. Ça faisait tellement plus de boucan...

**Première parution
juin 1970**

**Nombreuses
éditions CD
Une seule bonne :
Anniversary
Edition, 1995**

**Quelques-uns des
nombreux groupes de
Ritchie Blackmore
avant Deep Purple :
The Satellites,
The Condors,
The Savages, The
Outlaws, The Wild
Boys, The Crusaders,
The Lancasters,
The Sessions,
The Three
Musketeers, The Trip,
Mandrake Root, The
Green Bullfrog.**


Deep Purple
in Rock
EMI
HARVEST

PARACHU
PRETT

Pretty Things

“Parachute”

Snapper/ Harvest LP 774

Pretty things
THE GOOD MR. SQUARE
BLUE SERGE BLUES

PRETTY THINGS
OCTOBER 26
COLD STONE

Certains parmi les plus anciens se demanderont pourquoi. Pourquoi ne pas avoir plutôt choisi l’opéra-rock “SF Sorrow”, habituellement qualifié de “Sgt Pepper” des Pretty Things. On répliquera qu’on préfère “Parachute”, qui fut leur “Abbey Road”. Drôle de groupe, ici saisi dans sa phase psychédélique (post-R&B juvénile et pré-rock FM quadra). L’affaire sent déjà le roussi : caractériel, le guitariste Dick Taylor s’est esquivé. Depuis longtemps déjà hors combat, *burn out*, le légendaire batteur Viv Prince est remplacé par Skip Alan. Phil May, le grandiose shouter, est toujours là, seulement voilà : notre homme décide de ne pas chanter un titre entier avant le sixième morceau, laissant la voix à ses seconds, le bassiste Wally Allen et le multi-instrumentiste Jon Povey.

EMI avait bien raison de s’inquiéter... “SF Sorrow”, déjà, n’avait moissonné que des ventes indignes (40 000 exemplaires monde !). Signés sur Motown aux Etats-Unis, les Pretty Things resteraient là-bas une affaire strictement insulaire, un détail historique, une note en bas d’article.

Réalisée dans le doute le plus atroce, offerte sous une des pochettes les plus sauvagement ratées de l’histoire, la musique de “Parachute” soutient impeccablement le test du temps. Le premier titre “Scene One” éclaire la nouvelle ampleur sonore du groupe qui mêle pianos réverbérés et cascades de batterie avant de tomber sur une mémorable descente de basse. Nous sommes en ville, *population cerclée d’acier,* et, pour les Pretty Things, pas de bol, *le rêve est terminé.* Tout l’album produit par Norman Smith va jouer sur ces deux possibilités : accepter la cité, bruyante et polluée mais berceau du rock, ou splitter pour les riantes prairies britanniques et, qu’elle était verte ma vallée, chanter du folk.

“The Good Mister Square/ She Was Tall She Was High” a la puissance mélodique des Beatles (de fait, les harmonies rappellent “Because”). Wally et John Povey se partagent le chant. Phil May intervient sur le tard, voix reconnaissable entre mille. Il donnera l’explication du titre (paru en simple) à la presse : *“Ce pauvre Mister Square est un psychopathe, un blaireau. Il habite un monde triste et gris, uniquement constitué de coupures de presse.”*

Pour compliquer encore l’affaire, une trilogie : “In The Square/The Letter/Rain”. Le thème : partie vivre à la campagne, une fille écrit à son copain resté en ville. Guitare et Mellotron dégagent de tristes harmonies mineures. Phil May surgit, la pluie roule sur son visage, pleure-t-il sur la fille ou sur son sort de prisonnier de Londres ?

“Miss Fay Regrets” est l’émouvante description d’une vieille actrice qui contemple sa carrière passée, clavecins torturés, et sa déchéance physique, riffs acérés. Rapidement composé en studio aux heures où l’aube pointe un museau hagard, le morceau bénéficie de voix haletées de Phil May, en grande forme. Fin de la première face, “Cries From The Midnight Circus” ouvre sur un riff de basse tortueux, vite attaqué par un déluge de batterie. Ici, Phil May donne sa vision de Londres by night, monde sordide, peuplé de putes, maquereaux, dealers et rock stars, tous catapultés dans des actions illégales, forcément illégales. Solo d’orgue filtré par une cabine Leslie.

Morceau préféré du chanteur retrouvé, “Grass” ouvre la seconde face. Une guitare tremblotante, marée de cymbales folles et océan de Mellotron servent d’écrin à des voix doublées, embellies d’harmonies vaporeuses. Percutant sa vieille Framus acoustique, Wally se prend pour Lennon.

“Sickle Clowns” met enfin en relief le soliste Vic Unitt (venu de l’Edgar Broughton Band). Les feuilles de route d’Abbey Road révèlent que la fière chanson fut mise en boîte en une seule journée, le 20 mars 1970.

Puis, pour trois minutes et demie de folie rock, les Pretty Things deviennent le meilleur groupe de tous les temps. La chanson “She’s A Lover” (qu’ils jouent encore à chaque concert) représente l’idéal rock anglais seventies. Refrain contagieux, voix tranquilles et duel de guitares à la “Rock’n’Roll Animal”, soutenu par une dragonnade de batterie.

Douzième titre, “What’s The Use” est une lamentation de Phil May, inconsolable de l’abandon des idéaux hippies. Wally s’escrime sur une 12-cordes (influence Byrds) et Phil May explique : *“Le rêve était fini. Tout le monde avait ce goût amer dans la bouche, comme après une guerre perdue. Soudain tout le monde rentrait dans le système, queue basse, sentiment d’aventure ratée...”*

Sur le dernier titre, “Parachute”, le groupe fait une ultime démonstration de la science du chant à huit voix, portant la variation contrapuntique vers des sommets de langueur lascive. Dès sa sortie, la presse plébiscite le disque. Un jeune circuit underground bourgeonne, avec ses fanzines, gigs universitaires et relais de l’ombre. Faisant preuve d’un goût étonnant, les journalistes de Rolling Stone (alors journal contre-culturel) votent “Parachute” disque, non du mois, mais carrément Album de l’année. Une accolade qui aurait pu signifier gloire et fortune... si les Pretties ne s’étaient chargés du reste. Ne se remettant pas du départ de sa girlfriend Gayla, Phil May sombre dans la dépression. Sa consommation de drogues et d’alcool devient prodigieuse. Puis coup sur coup, changement de guitariste (Vic Unitt remplacé par Peter Tolson), annulation d’une tournée US avec Rare Earth, départ de chez EMI... Conscient d’avoir réalisé un chef-d’œuvre, le groupe se battra jusqu’à son dernier souffle pour rester du côté de cette ombre qui lui sied bien, du côté des losers, des perdants, des rêveurs déçus. “Parachute”, album immortel, ne parle que de cela.

Gloire et honneur aux Jolies Choses.

Première parution juin 1970

Parfaite remasterisation Snapper 1999 avec 6 bonus tracks

“Un des meilleurs groupes de tous les temps.”
VAN MORRISON

“Il est temps que ce groupe soit reconnu à sa juste valeur.”
DAVID GILMOUR

Amon Düül II

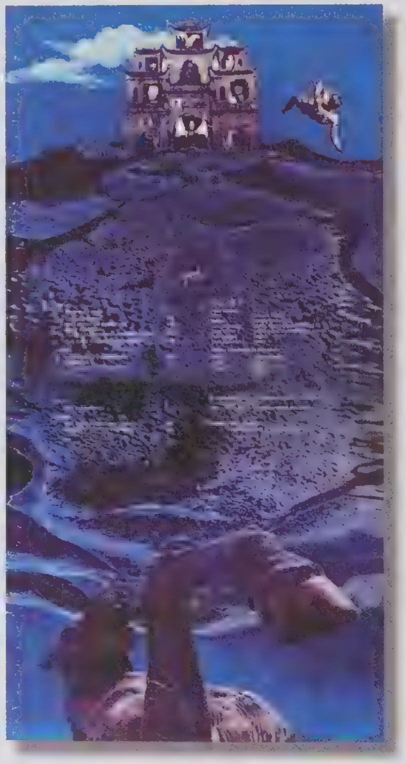
"Yeti"

Liberty/ United Artists

Ceci pourrait être l'un des meilleurs disques d'acid rock jamais enregistré. Alors agrippez vos champignons magiques et traversons le miroir vers le cœur du sujet : Amon Düül II. Comme souvent en Allemagne, l'affaire commence à Munich. Dans une grande maison, une douzaine de musiciens et artistes psyché se regroupent façon Living Theater pour *créer ensemble de l'art politique*. La communauté recèle un vrai musicien, Chris Karrer, guitariste et violoniste. Mais il trouve affligeant de se retrouver sur scène cerné par vingt joueurs de bongos amateurs. Au gré des explosions de la commune, à partir d'octobre 1968, ce sont deux groupes qui se présentent au public : Amon Düül I et Amon Düül II.

LBS 83 360
AMON DÜÜL II
LIBERTY

Les groupes sont teutons dans l'âme. Amon Düül II, drivé par Karrer, nous intéresse ici. C'est une formation mystique qui s'exprimait par longues plages de dérapage acide pas toujours contrôlés, mais réussissait également à proposer des climats et ambiances déroutant, une pop mystique aux entêtants parfums d'encens. Très vite, Amon Düül II présente au public son programme : "*Dès l'école et le lycée, nous avons vu dans la musique la liberté d'évoluer et de communiquer par de nouveaux moyens. Contrairement à nos parents, nous voulons nous réinventer. Par exemple, aucun d'entre nous ne boit d'alcool, ce grand intoxicant social. Nous avons l'intention de garder les yeux ouverts.*" On peut ici songer au programme des White Panthers de Detroit installés dans la commune du MC5.



Après un an et demi de concerts, Amon Düül II est signé par la branche allemande de Liberty/ United Artists. Le premier album manque d'espace. Fait exceptionnel, les Anglais intrigués sortent néanmoins "Phallus Dei" en Grande-Bretagne. Ils flipperont complètement sur "Yeti" et se refuseront à le réduire à un simple. Premier classique de l'underground européen, le double album récolte des critiques fabuleuses, jusque dans la bible du rock sauvage de Detroit, Creem Magazine : *"Laissez-moi vous dire que 'Yeti' est l'un des meilleurs disques psychédéliques de l'histoire de l'Humanité. Si vous dénichez un exemplaire, le mien porte une étiquette* 'Electric Rock Idee 2000', *n'hésitez pas : ce machin va vous expédier sur des rivages inconnus..."*

"Yeti" était un disque blitzkrieg. La pochette donnait le ton : reproduisant une carte des tarots, l'un des roadies d'Amon Düül 1 (!?), Wolfgang Kriske joue la grande Faucheuse, en robe de femme. Il est photographié par Falk Rogner qui contribuera à toutes les pochettes du groupe et conçoit le légendaire light show. La pochette intérieure est démentielle : les visages des musiciens apparaissent dans une pagode collée sur un ciel violet. Un homme est en train de tomber... L'ambiance générale reste fluorescente et noire, bergmanienne.

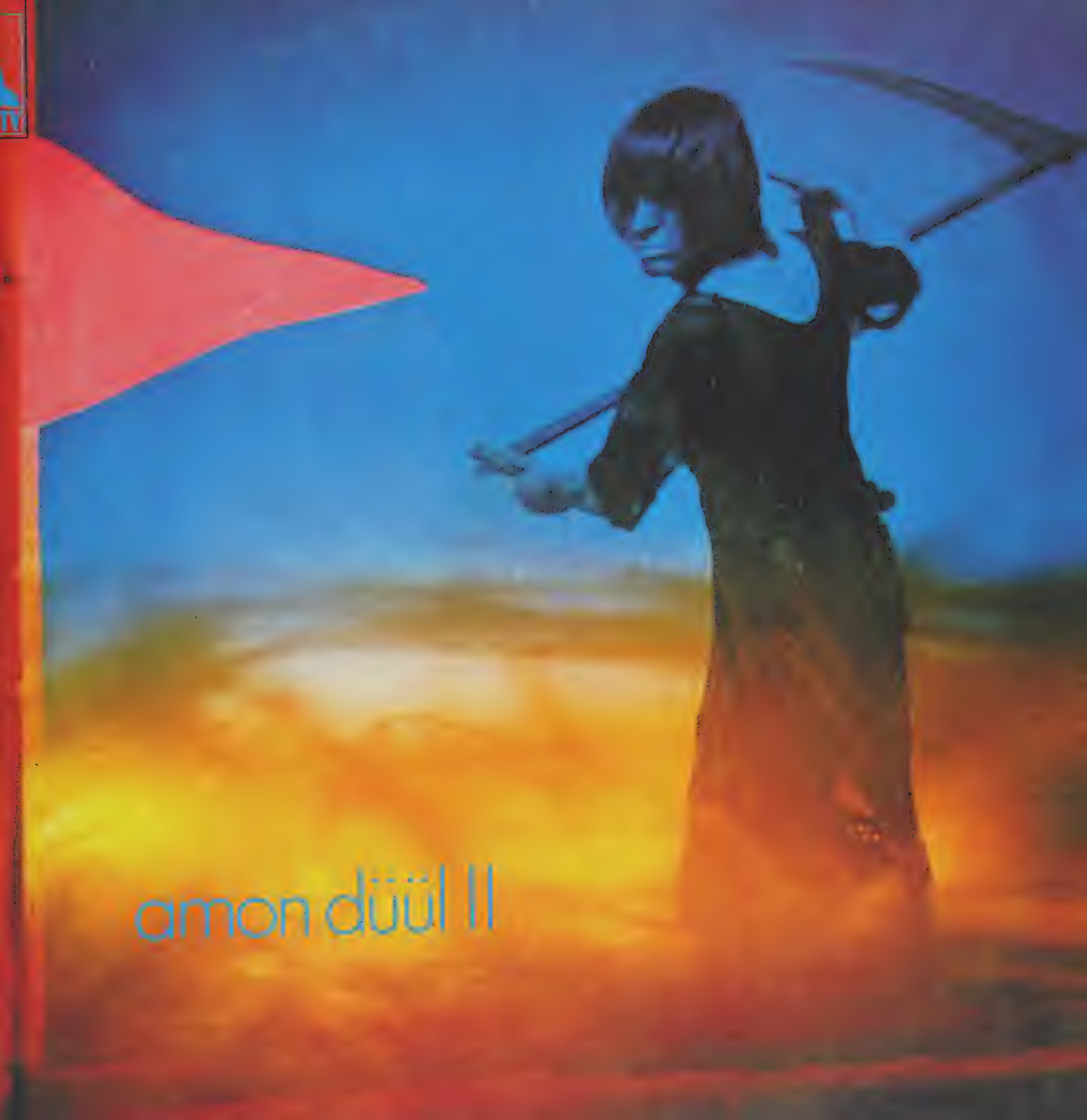
Les musiciens d'Amon Düül sont Peter Leopold, batteur lourd et efficace, Shrat et Renate aux voix, John Weinzierl à la guitare, Chris Karrer au violon et à la guitare, Falk-Ulrich Rogner à l'orgue et l'Anglais Dave Anderson à la basse. Dès le premier titre, "Soap Shop Rock", l'auditeur est renversé par le son charnel et sulfureux. Des thèmes sont exposés à divers niveaux, traversés de mélopées néo-wagneriennes (divas miaulant à la lune). Les guitares attendent leur heure. La chanson évolue en quatre mouvements sur treize minutes : "La Sœur Enflammée", "Guillotine Hallucinex", "Sonate Glop" et "Alarme Anti Aérienne De Couleur Chair". Très vite, les guitaristes libèrent de lourdes semonces de feedback, retrouvant à l'instinct les rites des grands éclaireurs de Frisco. On pourrait ici décrire les ambiances forestière de la musique, les climats effleurés du bout du médiator... Pour rester en territoire connu, on signalera un titre limite hard rock ("Archangels Thunderbirds" batterie implacable et riffs reptiliens) et un autre ("Eye Shaking King") qui peut sembler inspiré par le "Venus In Furs" du Velvet Underground, en quatre cents fois plus lourd, métal feuilleté. Tout le second album est occupé par trois jams acides aux titres étonnants. Trois improvisations totalement réussies et qui ouvriront la voie à des dizaines de suiveurs (citons ceux qui essayent encore, Warlocks, Acid Mother Temple). Les trois jams sont totalement différentes. "Yeti" retrouve les accents cosmiques de Sun Ra (mais les guitares oblitèrent tout, se questionnent façon muezzin, se répondent). "Yeti Talk To Yogi" pourrait être signé Syd Barrett. La toute dernière jam, "Sandoz In The Rain" marquant les retrouvailles en studio des deux communautés enfin réunies dans de lourds épanchements de feedback.

Quel était le but des Amon Düül II ? Devons-nous suivre Julian Cope lorsqu'il explique que les soixante-huit minutes de "Yeti" cherchaient à plonger l'auditeur dans une expérience digne des anciens mystères égyptiens ? L'idée n'est pas claire mais c'est bien le principe même du mystère, et l'ensemble d'émotions suggérées par la musique est d'un niveau étrange, l'auditeur est évidemment remué par des courants parfois terrifiants (*cf.* la finale de "Cerberus") parfois lourds d'invocations magiques incompréhensibles. Le disque sera passionnément scruté par les critiques. Tel ami flippe complètement le soir où il se rend compte que le riff de guitare de "Cerberus" est l'exacte copie d'un riff de musique folk bulgare. Eh oui, certains passages de "Yeti" sonnent comme du Roxy Music... deux ans avant la formation du groupe.

Très vite, les Amon Düül II deviennent des rock stars. Rentrant un matin de tournée à la communauté, Renate et Karrer ont la surprise de découvrir Andreas Baader et Gudrun Esslin dormant dans leurs lits. Ils virent sans ménagement les terroristes. Il n'y avait jamais eu aucun groupe comme Amon Düül auparavant. *"Pour nous*, concluait Rock&Folk en 1970, *ce disque est la découverte d'une nouvelle dimension de la musique pop : un réalisme fantastique, un nouveau spectacle."*

Première parution 1970

Le succès de "Yeti" en Grande- Bretagne dans les années 70 fut énorme. Les fans britanniques du groupe, chevelus comme se doit, avaient pris l'habitude de s'appeler "Yeti" lorsqu'ils se croisaient dans la rue. *Ça va Yeti ? Et toi ?*


amon düül II

SD-7200

Crosby, Stills, Nash & Young

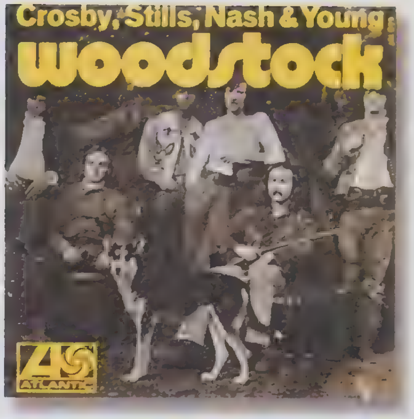
Dallas Taylor & Greg Reeves

Deja Vu

Crosby, Stills, Nash & Young

"Déjà Vu"

Atlantic



ATLANTIC
CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG
OHIO

"La première chose que j'ai apprise avec ce groupe, confierait l'assistant Stephen Barncard des années plus tard, *c'est à laisser la bande tourner tout le temps. On enregistre tout, un pet, un blip, un toussotement et soudain, voilà, c'est parti. Et il valait mieux essayer d'avoir la première prise, souvent la meilleure."* A titre d'exemple, la chanson "Almost Cut My Hair" a été enregistrée totalement live...

La scène se passe à San Francisco, chez Wally Heider. David Crosby vit sur son bateau ancré dans le port, Graham Nash visite des maisons, Stephen Stills traîne avec les Grateful Dead. Personne ne sait ce que fabrique Neil Young mais, quand les quatre hommes se retrouvent en studio, les étincelles volent.

David Crosby : *"Notre force, c'était que les quatre composaient. N'importe qui démarre un album avec 'Carry On', c'est déjà pas mal. Là-dessus quelqu'un apporte 'Teach Your Children' et tu as déjà 'Déjà Vu', puis tu suis avec 'Country Girl', ça te donne un putain d'avantage sur la concurrence... Et c'est tout cela que nous avions..."*

Crosby Stills, Nash & Young, le supergroupe US, les Beatles américains, on se perdrait longtemps en conjectures... Mais il est vrai que cet album reste monumental. Toutefois, dès cette époque merveilleuse, l'avenir de la formation semble menacé : le groupe en tant que tel ne produira finalement qu'une tournée générant un live égotique puis l'expérience s'arrête, empoisonnée par l'orgueil de chacun.

Tout à fait étrangement, le premier effort "Crosby, Stills & Nash" était un disque de copains. Au moment où le monde du rock s'enflammait pour la surpuissance de la guitare électrique, ces trois compères jouaient la tendre carte de l'harmonie vocale. Par un hasard extraordinaire, le mélange de leurs trois organes créait un tout harmonique ultime, sublime, poignant. Mais ce premier disque devait beaucoup aux nouvelles technologies des studios américains. Grâce au multi-tracking, à l'ajout des pistes, les chanteurs pouvaient empiler les voix, ajouter de l'écho, équaliser le résultat, le ralentir ou l'accélérer, même le jouer à l'envers.

Reproduire ces subtilités sur scène était une autre affaire. Soudain, Crosby Stills & Nash redevenait l'assemblage hétéroclite d'un folkeux (Crosby), un virtuose (Stills) et un chanteur pop anglais (Nash). Une solution est trouvée : Neil Young. Un Neil Young qui fait son apparition dès le deuxième concert du groupe, au festival de Woodstock le 15 août 1969 devant un demi-million de freaks défoncés. Joni Mitchell n'avait pas voulu monter dans l'hélico. Elle suit le festival devant sa télévision, dans une chambre d'hôtel à New York. Mais, inspirée comme jamais, elle écrit la chanson "Woodstock" et la donne au groupe.

Qui s'appelle désormais Crosby, Stills, Nash And Young And Taylor And Reeves (le batteur et le bassiste — à leur insistance démocratique, leur seule apparition télé sera proposée sous ce patronyme ronflant). En studio, totalement obsédés par le nouveau disque, les musiciens s'accordent des séances de travail de 48 heures non-stop (avec l'aide de nombreux stimulants). Problème : les tempéraments des musiciens sont pour le moins volatiles. Stills est décrit par tous comme un macho sudiste ombrageux. Graham Nash est plus lent à exploser, mais ses colères sont mémorables. Crosby joue les médiateurs... jusqu'à ce qu'il pète les plombs ou sombre dans une profonde dépression (sa petite amie vient de mourir dans un accident de voiture). Les séances sont donc émaillées d'un lot de méchanceté, rumeurs, prises et reprises. Au moins, tous sont tendus par la responsabilité de livrer un nouvel album fulgurant aux fans.

Tard, lorsque Crosby et Nash rejoignent les fêtes branchées des hippies de la ville, lorsque Young repart pour son ranch, l'ingénieur Bill Halverson prend l'habitude de passer ses nuits en studio avec Stills, tapotant le miroir et remixant inlassablement... *"Je crois bien que nous avons fini par passer cinq cents, voire sept cents heures sur ce disque. A expérimenter, à chercher des trucs."*

Dallas Taylor : *"Je n'oublierai jamais le jour où on a enregistré 'Carry On'. Je m'étais acheté une Porsche ce matin-là... Le groupe allait mal. Bagarres, engueulades, crises de nerfs. Et puis Nash a dit à Stills :* 'On n'a toujours pas de titre d'ouverture'... *Stephen a pris deux morceaux, il les a combinés avec une jam de la veille. Cette séance est allée relativement vite, d'une manière quasi télépathique. D'autres morceaux ont nécessité trois jours non-stop."* Désormais plus personne ne sait si le groupe travaille de jour ou de nuit. A la demande des musiciens, toutes les horloges ont été enlevées des murs...

Stills s'expliquera beaucoup plus tard, dans les notes du coffret "Crosby, Stills & Nash" : *"A huit dans le studio, on enregistre, on réécoute et chaque fois que quelqu'un ouvre la bouche, sa phrase commence par* 'Eh bien moi, je crois que...' *Ça finit par devenir totalement chiant. Au lieu de tuer quelqu'un, j'attendais que tout le monde reparte. Ou alors je me cassais et je revenais en pleine nuit. Là, on pouvait bosser. En plus, au final, personne n'a élevé de plainte..."*

Les managers ne sont d'aucune aide : la seule fois où ils réunissent tout le monde en studio, c'est pour signer des contrats, pas pour écouter les nouvelles chansons.

Pourquoi auraient-ils écouté ? Alors que le mixage se poursuit, Atlantic annonce au groupe que les pré-commandes pour "Déjà Vu" dépassent les deux millions. L'industrie découvre un nouveau vertige, le disque *double platine le jour de sa sortie.*

A la réécoute, "Déjà Vu" reste un fantastique achèvement musical. Toutes les promesses étaient tenues. Sur un tapis de wah-wah, avec des bouquets d'orgues luxuriants, le rock country du supergroupe évoquait le désert et les grands espaces d'une Amérique où les beatniks laissaient peu à peu la place aux hippies... Crosby surtout savait les toucher. Son "Almost Cut My Hair" reste un immense moment de réalisme baba cool que Zappa ne se lasserait jamais de brocarder.

Première parution
11 mars 1970

"Crosby et moi avons été invités à diner avec le commandant Jacques Cousteau. Je pensais qu'il allait nous parler des océans et de l'environnement. Il a dit : 'Mes amis, dans le futur, nous allons perdre toute liberté à cause de la police du nucléaire.' "

GRAHAM NASH

The Stooges

“Fun House”

Elektra/ Warner

De tous les délires fumeux à agiter la fin des sixties, l’un des plus rock’n’roll fut celui de la bande. C’est ainsi que les Stooges de Detroit concevaient leur groupe : un gang qui monte. Parce qu’ils venaient de la Motor City, se cognaient l’incroyable ennui d’une banlieue américaine, quatre crétins du Michigan allaient porter à sa plus haute incandescence le vieil idiome blues/ rock et livrer un disque d’une sauvagerie absolue, qui serait régulièrement imitée (par les Pistols sur “Did You No Wrong”, Nirvana sur “Breed”) jamais égalée dans sa trajectoire, sa longueur, sa détermination.

D’entrée, par la violence des décharges, la secousse qui fait trépider les baffles, l’auditeur est prévenu : il se trouve dans les bas-fonds d’une grande ville, sur le bitume, “Down On The Street”. Cisaillant ses riffs avec une méchanceté d’officier SS, Ron Asheton se livre à un curieux dédoublement de rôles puisqu’il insiste pour jouer deux parties de guitare, rythmique et lead, souvent en contradiction totale l’une avec l’autre. Agitant divers oripeaux fuzzy, il déchaîne de grandes bacchanales à la demande du chanteur.

A l’évidence, Iggy Pop est le chef de cette bande. Il assène diverses vérités à ses hommes, triture le sens d’expressions argotiques. L’auditeur est mis à rude épreuve et la signification de mots comme *“see the pretty things/ ain’t no war”* restera mystère total. De quoi parle Iggy ? d’aller à un concert ou de flirter ? Sa violence, en revanche, est absolument incontournable. C’est celle de voyous blancs se battant au cran d’arrêt derrière les baraques foraines de n’importe quel pays, jusqu’à l’irruption des flics et repli immédiat. Dans la chambre de son repaire, le chef de la meute découvre les joies du sexe (“I’m Loose”) et devient celui que les filles cherchent à emballer. Il en accueille jusqu’à cinq en même temps dans sa chambre (“TV Eye”). L’expression est volée à la sœur de Ron Asheton. Dans le langage codé des femelles du gang, elle signifiait *il me déshabille du regard*. Dans les années 80, Iggy en fera un virulent brûlot anti-MTV. “Dirt” met en charpie les vieux épouvantails judéo-chrétiens. *“J’ai fait le con/ Je m’en fous.”* Mentalité rock’n’roll encore : ni remords ni regrets. Notion concomitante : il y a quelque chose d’encore plus jouissif à enfreindre les règles des profs. Fils d’instituteur, Iggy s’applique à un total dérèglement de tous les sens. Et Ron Asheton d’exposer des années plus tard : *“Ce titre est un parfait exemple de notre attitude.* ‘Fuck that shit, we don’t care.’ ”

Second album des Stooges, “Fun House” est un violent refus du groupe de s’intégrer à la culture peace and love à la mode de l’époque. Est-ce pour cela que ce disque ne vieillira pas ? Ayant subi les conseils éclairés de John Cale sur le premier album, c’est en mai 1970 qu’ils enregistrent, à Los Angeles cette fois. Ivresse : les Stooges occupent le studio où ont été couchés les meilleurs Doors. Le producteur est l’Américain Don Galluci. Ayant produit et joué de l’orgue sur le classique “Louie Louie” (Kingsmen), il a le respect des Stooges auxquels il offre un son parfait, autorisant nos malfrats à installer leur arsenal scénique dans les studios Elektra, y compris une énorme sono pour les voix d’Iggy. Dès lors, tout le groupe peut partir dans des jams aventureuses, reconstituant pratiquement ses concerts de l’époque (à l’exception d’un seul titre jugé inepte par le producteur, “Dog Food”).

thestooges
side two eks-74071-b stereo
fun house
1. 1970 5:15
2. fun house 7:48
3. L. a. blues 4:55
produced by don gallucci
Elektra Records, 15 Columbus Circle, New York City 10023

La face B s’ouvre sur un championnat du monde de l’ultraviolence, le morceau intitulé “1970”. Iggy développe le thème : cloué par les amphés, samedi soir, il bousille sa radio et va passer une nuit blanche à écouter des voisins qui baisent, hurlent, jouissent. Vaste thème qui permet aux Stooges de partir en chute libre. A 3 minutes 30, le saxo de Steven MacKay entre en scène. L’orgie part de Detroit vers l’Afrique, du rock blanc le plus électronique vers une fiesta tribale digne de Fela. Pas démonté, l’Iguane invente de nouvelles modulations labiales et explose le ténor. Le quintette va tenter de cohabiter sur une séance de près de huit minutes qui donne son titre à l’album. Ici les musiciens trouveraient presque un terrain d’entente... à condition que le chanteur reste dehors. Il faudra à Iggy des ruses édifiantes — il ânonne même une comptine — pour récupérer sa place de leader. Difficile d’aller plus loin. Le disque explose logiquement sur une vomissure free douloureuse, pratiquement inécoutable à jeun toutes ces années après : “LA Blues”.

Cet album halluciné, produit d’esprits adolescents galvanisés par l’herbe et l’acide, pas encore régulés par l’ombre blanche qui carbonisera le gang ensuite, est l’un des secrets les mieux gardés de l’histoire du rock. Comme le premier Velvet Underground, “Fun House” a ses addicts. Jugé difficile d’accès par la critique de l’époque, il fut l’objet d’un culte bouche à oreille (notamment dans la rubrique Courrier de Rock&Folk de 1970 à 1974, époque où Yves Adrien deviendrait le thuriféraire de l’Iguane).

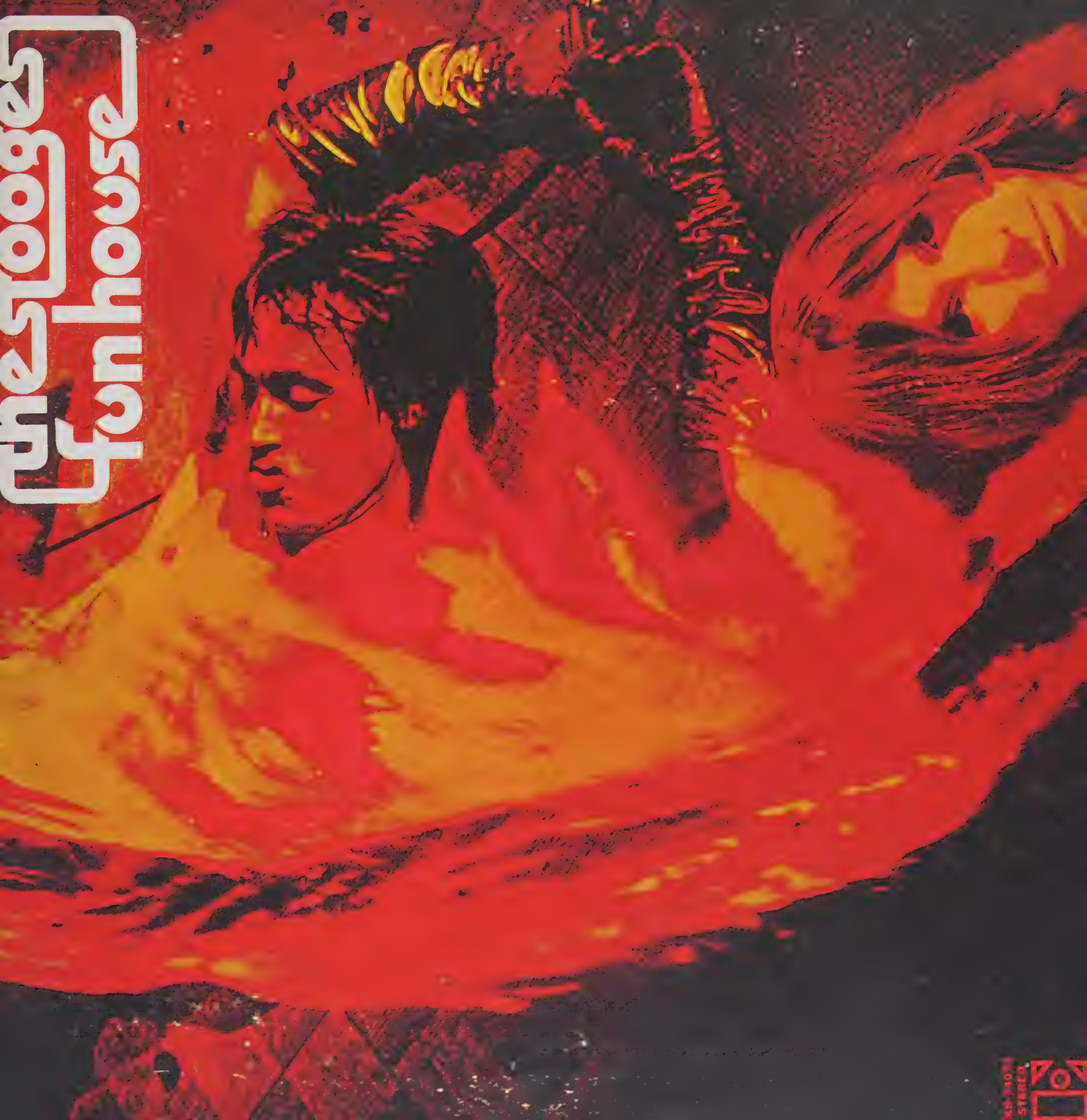
Enfin vers 1972, Creem, magazine rock’n’roll de Detroit, ose cette troublante théorie : en matière d’explosion électrique de la vieille formule blues (trois accords, douze mesures), les Stooges sont partis dans une direction tellement radicale qu’ils se posent alors en rivaux uniques de Led Zeppelin dont le deuxième disque développe le même sens du dérapage sonique pour tisser l’écho d’orgies cosmiques. Désormais les deux groupes, toujours selon Creem, constituent le pôle Nord et le pôle Sud de la planète rock. Intéressant, surtout si l’on compare les jeux de batterie primitifs des deux soudards John Bonham et Scott Asheton... Mais, à la différence des Stooges, les Anglais disposaient d’un manager qui fit la différence.

Et la mystérieuse *fun house* du titre ? On a pu y voir une allusion à ces labyrinthes/palais des miroirs déformants qu’on trouve dans les foires aux USA. Les vrais connaisseurs, eux, savent que c’était également le surnom du manoir stoogien, baraque déglinguée dans laquelle les garçons sauvages vivaient en communauté à Ann Arbor.

Première parution
18 août 1970

“Fun House” est l’une des pièces les plus recherchées en pressage original vinyle US. Deux versions CD existent, la meilleure étant japonaise (WMC5-379). Une version double enfin dignement masterisée est sortie chez Rhino (été 2005).

“Le meilleur album de tous les temps.”
JACK WHITE


the stooges
fun house
STEREO

SEX MACHIN
RECORDED LIVE AT HOME IN AUGUSTA, GEORGIA WITH HIS BAD SEL
Polydor

James Brown

“Sex Machine”

olydor/ Universal

A ce stade, il nous vient des envies de funk.
'où James Brown. Passant sa vie sur la route, James savait comme ersonne que le rock de la fin des années 60 était en train d'atteindre n formidable plateau. Les prestations des Who et Stones plaçaient barre fichtrement haut. Et comme si cela ne suffisait pas, le funk des eunes panthères noires piétinait ses plates-bandes. L'Amérique de l'époque e passionne pour Sly Stone, les Isley Brothers… James veut répondre, d'urgence. oilà pourquoi, à 36 ans, il remet son titre en jeu, enregistrant un disque en public ès juillet 1969, avec son vieux groupe dans lequel étincellent les cuivres de laceo Parker et Fred Wesley. Ce big band donne le maximum, même si ntre le groupe et le chef, rien ne va plus. Fatiguée des perpétuelles emontrances de son leader, la petite troupe songe à faire sa révolution. l'époque, James est un petit César, un personnage cruel qui sait omme personne liguer sa troupe : contre lui. D'abord, il y a le système es amendes. Qu'on peut recevoir avant le concert (pour des problèmes estimentaires) ou après (pour les proverbiales fausses notes repérées par i seul). Voire avant *et* après, car James est seul maître à bord. A titre 'exemple, on écoutera “Give It Up Or Turn It Loose”. Que le bassiste Sweet harles Sherrell rate un pont, et le parrain intercepte le morceau au vol et se met à urler une cascade de *“hey no-no-no”* jusqu'à ce que le groupe retrouve son roove. Ambiance. John *Jabo* Starks et Clyde Stubblefield (les batteurs, deux des eilleurs hommes que la terre ait jamais portés) jouent d'ailleurs en gardant un œil ır le patron, prêts à fracasser la caisse claire dès qu'il interjecte des *“hit me !”* ussi furieux qu'imprévisibles. En mars 1970, la coupe déborde. Le vieux groupe ui accompagnait James depuis les années 60) s'évanouit dans la nature à la veille d'une urnée. Seul Bobby Byrd, l'aboyeur, et Clyde Stubblefield, loyaliste vieille école, restent. ullement démonté, James Brown embauche un gang de huit teenagers de Cincinnati, s Pacesetters. A la basse, un gamin filiforme surmonté d'un extravagant dôme afro : Bootsy ollins. Pour ce kid déluré, James Brown est un héros absolu. Pour lui, il va faire à la basse e que Jimi Hendrix avait fait à la guitare. Que ceux qui doutent écoutent sa prise de ouvoir à 5'20 du 5e index. *“Pour être franc*, confiera le bassiste, des années plus tard, *ême sur scène avec James, j'avais du mal à croire que tout ça n'était pas un rêve.”* Au épart finement surnommé The New Breed, le groupe devient heureusement The JB's. n monstre. Car cette formation va tout simplement inventer le funk. Avec James Brown ans le rôle du patron. Notoire changement : au contact de ses nouvelles troupes, le Parrain changé ses méthodes. *“James ne nous a jamais collé d'amendes*, se souvient le guitariste atfish Collins. *On faisait le boulot, point final.”* Gonflés par l'écoute de Hendrix et de équentes pauses pétard, les gamins déchaînés apportent à James leur adolescente énergie. rès vite, Bootsy et son frère vont étendre les titres, faire passer la basse instrument lead, erchant constamment le groove, frôlant l'hypnose tribale. Comprenant ce qu'il peut rer de l'aventure, James réserve une séance à Nashville. Empilés dans un avion après un omphal concert en Virginie, les gamins découvrent le studio Starday-King's. D'abord ésitants, c'est à tâtons qu'ils tentent de rejouer “Give It Up Or Turn It Loose”. James Brown demande une première prise. Qu'il interrompt lui-même après un de ses rares cafouillages. La séance reprend. Présent en studio, Alan Leeds, DJ et fan de la première heure, raconte : *“Alors, mystérieusement, dès la deuxième prise, nous allions assister à une formidable métamorphose.”* Totalement envahi par ce qu'il faut bien qualifier de génie, James pervertit le processus, surfe sur le groove et se lance dans un match vocal improvisé avec Bobby Byrd. Extatique, formidable de présence et explosant de rage féline, le Parrain venait de transformer une pauvre jam nocturne en fusion d'orichalque, escaladant des Himalaya vocaux, grimaçant comme un forcené, nageant sur la polyrythmie fracassée par les frères Collins et le fidèle batteur. C'est tout à fait symboliquement que l'ingénieur Ron Lenhoff suggère une troisième prise. Tout le monde sait et sent que la deuxième est la bonne. Restera au rusé chanteur à coller des applaudissements en boîte et un brouhaha général sur les dix minutes du titre phare, et le tour sera joué. “(Get Up I Feel Like Being A) Sex Machine” n'est pas qu'un hit, c'est un événement qui percute les charts avec la discrétion d'une locomotive pénétrant un magasin de porcelaine. Jour et nuit, les DJ noirs matraquent la version longue et les Afro-Américains relèvent fièrement la tête. James est dans le coup, James est bel et bien toujours l'Homme. Isaac Hayes et Sly Stone grincent des dents. Tant pis, James est reparti.

La suite du double album est un passionnant effort de deux groupes. Bootsy et les new JB's peuvent donc être entendus sur “…Sex Machine” et le medley “Bewildered/ I Got The Feelin' Give It Up Or Turn It Loose”.

Le reste du matériel a en revanche été enregistré à Augusta, ville natale du patron, avec son groupe vétéran et *sa grande méchante personnalité*. Le groupe des anciens offre des moments exceptionnels. La guitare de Jimmy Nolen est fantastique d'émotion, d'inventivité (“There Was A Time”). Totalement à l'aise, James autorise de nombreux hurlements libres de cuivres (signe d'un très grand concert). Impeccablement soutenu, le patron se jette enfin dans les bras de son public pour une séance de massage de son ego surdimensionné. “It's A Man's Man's Man's World” montre James donnant tout, formidablement soutenu par un très réel public, mais gardant néanmoins un œil patronal sur ses musiciens (quand il rugit : *“Arrêtez ce jazz !”* on sent que le groupe va se faire drôlement remonter les bretelles en coulisse).

On l'a dit : ce double album est deux choses à la fois. Pierre angulaire de l'histoire de la musique noire, clef de voûte de la discographie brownienne. Il propose un souvenir du formidable modèle dit *du mâle noir urbain 70* jetant ses ordres à la cantonade : *“Ne me donnez rien/ Ouvrez-moi juste la porte/ Je me servirai tout seul”*. Bien des années après, musardant sur l'infernal impact de son titre chaudière, James affirmerait : *“Cette chanson, '…Sex Machine', ah… J'ai mis bien des choses dedans.”* Tout est resté : blues, soul, rhythm'n'blues et le vieux mojo vaudou en prime, tout est là, un chef-d'œuvre funk qui déchire velu, pour les siècles des siècles, amen.

Première parution décembre 1970

Excellente remasterisation 1998

“J'adore James Brown, mais je ne supporte pas qu'on se prenne la tête dessus. La musique de danse, c'est comme un film comique. C'est drôle ou pas. Un disque de danse doit être dansant. En plus on découvre après qu'il y a des paroles formidables, à tomber par terre.”
JEAN-PIERRE DIONNET

George Harrison

“All Things Must Pass”

Apple/ EMI

ALL THINGS MUST PASS
GEORGE HARRISON
Stereo
Side One
Apple Jam
Stereo
Side Five
Recorded in England

Un jeu amusant consiste à rassembler le répertoire publié en solo par les ex-Beatles en 1971. Et tenter d’*imaginer* le disque qui aurait pu être... Certainement, sur cet album de rêve, la substance signée George Harrison ne pourrait être limitée à une seule et unique chanson... *“Imaginez que vous avez été constipé des années. Imaginez soudain que vous avez la diarrhée... C’est cela, pour moi, ‘All Things Must Pass’ ”*, déclarait avec une remarquable candeur George à un journaliste de Billboard en 1970. Clairement, depuis la fin des Fabs (révélée par inadvertance à la sortie du premier disque solo de McCartney), Beatle George est en éruption créatrice. Il produit Ringo Starr, donne des morceaux au pianiste Billy *Get Back* Preston pour son premier album Apple, enregistre moult démos, jamme avec Bob Dylan qui enregistre “New Morning” à Nashville et s’enferme aux studios Abbey Road et Trident pour son propre album solo. Là, il est rejoint par la crème des musiciens anglo-saxons. Eric Clapton et divers futurs Dominoes, Gary Brooker de Procol Harum, Peter Frampton, Gary Wright de Spooky Tooth, des requins country, Ringo Starr et un tout jeune Phil Collins participent à l’élaboration des morceaux. Phil Spector, qui vient de terminer un boulot salvateur mais épuisant sur le projet “Let It Be” est là encore choisi comme producteur. Fin mai 1970, George lui joue divers titres en version acoustique. Cette séance sera largement piratée. Elle offre huit chansons qui ne seront pas retenues sur le triple original, dont une reprise de “I Dont Want To Do It” de Dylan. A l’évidence, George regorge de matière puisque d’autres sources tout à fait mystérieuses proposent un coffret de morceaux *en chantier*. Et là encore, les chansons inédites abondent. Certaines seront revitalisées plus tard (“I Still Love You”, offerte à Ringo). Les heureux possesseurs de ces introuvables entendront George batailler vaillamment entre ses premières influences rockabilly, son goût pour la pop hindoue et la pedal steel (jouée par Pete Drake, as de Nashville).

Finalement, le projet solo de George sera offert au public de Noël 1970 sous forme de coffret renfermant trois LP et un poster. Une rareté pour l’époque — qui provoquera l’ire de Lennon. Mais pour George, tout est clair désormais. “All Things Must Pass” doit établir sa réputation à hauteur de ses prodigieux ex-comparses. Et ce sont deux années d’efforts divers et variés qu’il déverse là. Dès le mois de juin, les titres d’“All Things Must Pass” étaient peaufinés aux studios Trident. Le mixage final effectué par Spector à New York durant l’été laisse la part belle à un énorme mur de son gorgé de réverbération.

Non content de jeter sur un marché affolé dix-huit titres à l’intensité cruciale (soit les deux premiers albums), George s’est enfermé avec une horde de musiciens hors pair, Bottin mondain du gotha rock poids lourd officiellement réuni pour fêter le 30e anniversaire de John Lennon (“It’s Johnny’s Birthday” chanté façon “Congratulations”). Très vite les Marshall chauffent et Eric Clapton, Harrison et Dave Mason se lancent dans des joutes guitaristiques qui remplissent un trente centimètres (“I Remember Jeep” faisant trente ans après s’écrier à des observateurs impartiaux que les trois guitaristes n’avaient pas les médiators dans leur poche). Comment résumer pareil projet ?

GEORGE HARRISON
MY SWEET LORD
ISN'T IT A PITY

GEORGE HARRISON
what is life / apple scruffs

Délicieuse pièce montée terminée en un temps record, le coffret “All Things Must Pass” est de ces grands disques à la réputation himalayesque dont le jeune auditeur craint à juste titre l’approche. Et pourtant... Plus le temps passe, plus son écoute se bonifie. Les deux premiers LP représentent George Harrison au sommet de son art. Concis, distingué, racé, impeccable. Citons quelques grands instants : “I’d Have You Anytime”, co-écrit avec Dylan, sensuel et galbé. Le très soul “Awaiting On You All”, qui cache en fait des préoccupations mystiques et confirme la ligne définie par George lors de son interview avec Eric Dahan pour Rock&Folk (n° 361) en 1997 : *“J’aime toute sorte de musique, sauf les délires egomaniaques.”*

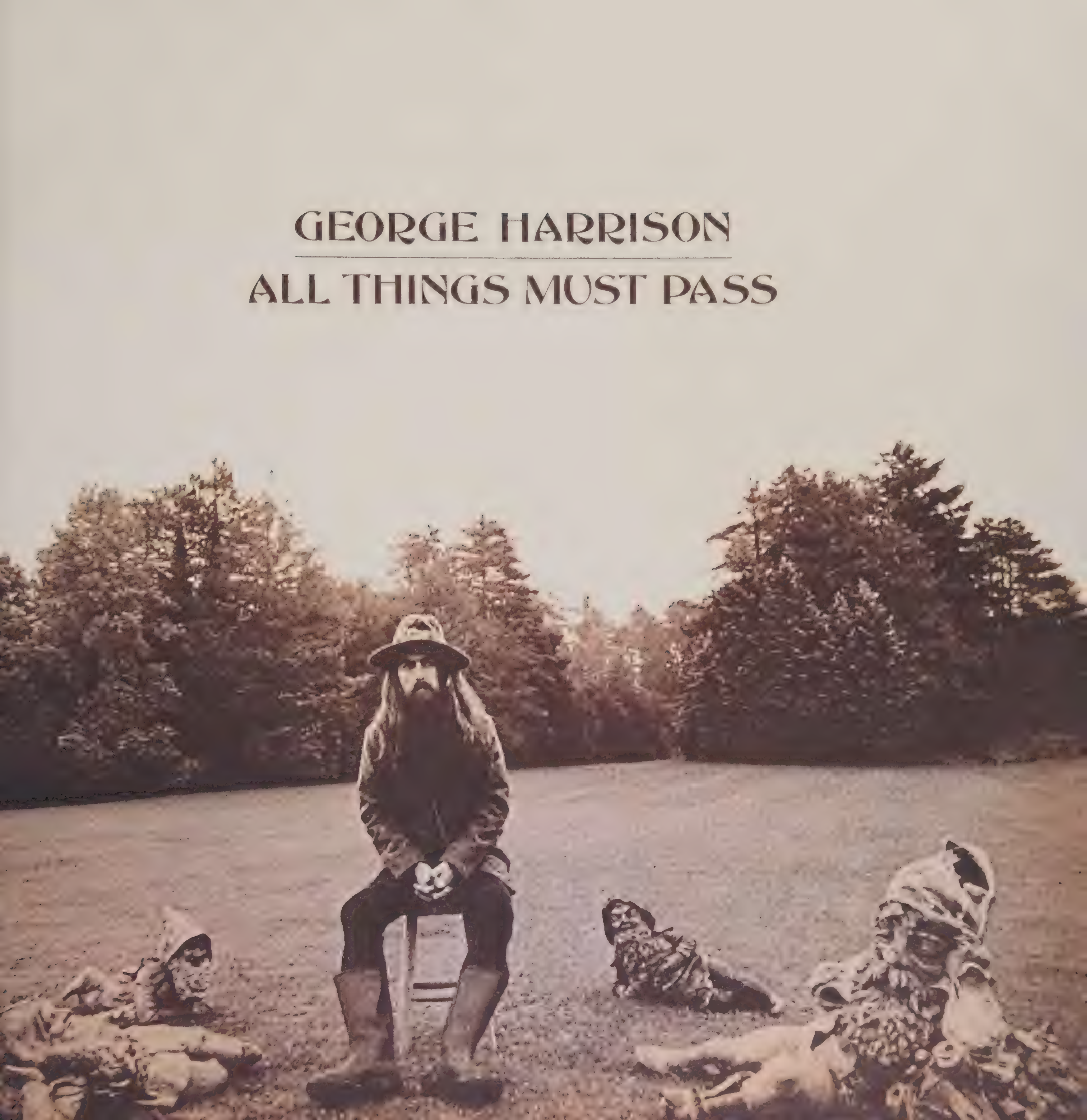
Touchant, George envoie de petits messages au monde sous forme d’imparables chansons. “Apple Scruffs” prend des nouvelles de ces fans transis qui campent jour et nuit devant les bureaux des Beatles. “Isn’t It A Pity” est l’amère rumination d’un gentleman accablé par de récents événements. Enfin, “Run Of The Mill” est une étude d’amitié perdue. Des années durant, les spécialistes s’affronteront : cette chanson parle-t-elle de Lennon ? De McCartney ? Ou des deux à la fois ? Mais c’est encore lorsqu’il retrouve sa guitare chérie que l’Angelo Mysterioso reste le plus fascinant. Il existe, selon une légende invérifiable, une version bootleg de vingt minutes du fameux “Wah-Wah” (morceau composé le 10 janvier 1969, après que George, très échauffé par l’attitude méprisante de McCartney, eut quitté le plateau du projet avorté “Get Back”).

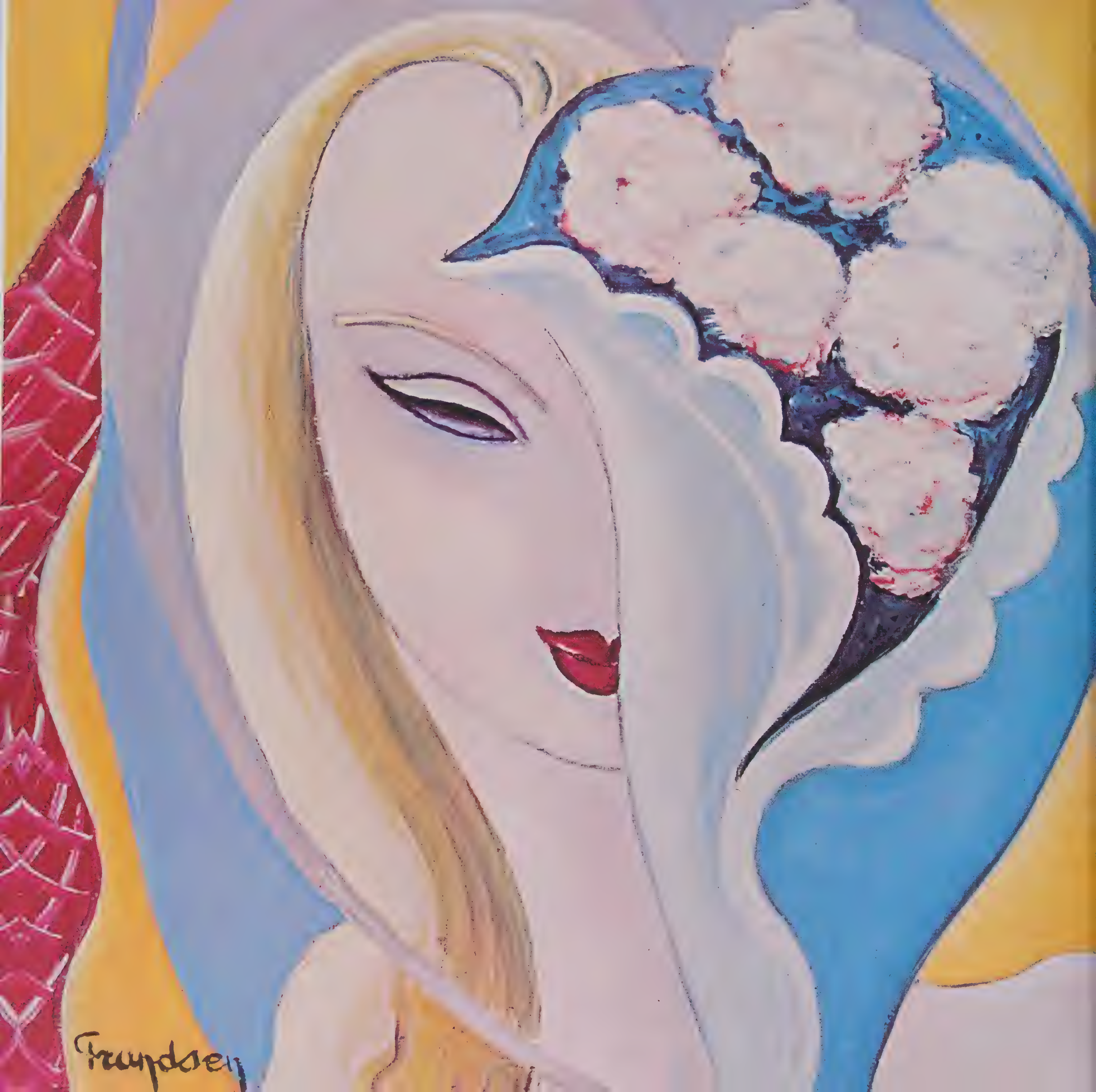
A l’époque, pareille épopée était inconcevable sans un single flash. “My Sweet Lord” remplirait sa fonction, décrochant la timbale, poussant Lennon dans ses retranchements : *“Dieu... Dieu... à croire qu’il existe”*, aurait sombrement commenté John en voyant le single plein d’espoir de son guitariste conquérir sans coup férir la boule bleue.

Composé comme une version personnelle du tube gospel des Edwin Hawkins Singers (“Oh Happy Day”), le morceau, avec sa slide irréelle, sera tellement tripatouillé en studio par Spector qu’un groupe de doo-wop, les Chiffons, y reconnaîtra son propre gospel, “He’s So Fine”. Le procès subséquent ternira quelque peu la joie du guitariste. Mais en attendant, le 26 décembre 1970, George Harrison était le premier Beatle en solo à décrocher le numéro un aux Etats-Unis, détrônant sans coup férir le pourtant grandiose “Tears Of A Clown” de Smokey Robinson.

Première parution décembre 1970, réédition CD chez EMI, impeccable remasterisation 2000 (cinq bonus tracks)

Pour cette pochette, George Harrison choisit de se faire immortaliser dans son jardin, entouré de *“gnomes symboliques”* au nombre de quatre : les Beatles...


GEORGE HARRISON
ALL THINGS MUST PASS


Frandsen

Derek And The Dominos

“Derek And The Dominos”

Polydor/ Universal

En 1969, l’homme marche sur la lune et Eric Clapton redescend sur terre. L’échec de Blind Faith, supergroupe réduit à étoffer son répertoire scénique de chansons des Stones pour ne pas puiser dans de trop récents et douloureux souvenirs, entraîne Clapton dans une virée américaine. Un premier album solo modestement intitulé “Eric Clapton” montre l’ex-guitar hero se cachant au sein d’une sympathique mafia de musiciens chevronnés. Il en retrouve certains lors des séances pour le triple “All Things Must Pass” de George Harrison. Et c’est donc tout logiquement que lorsque le pianiste Bobby Whitlock, le bassiste Carl Raddle et le batteur Jim Gordon quittent Delaney And Bonnie, Clapton leur fait une proposition conséquente, devenir son groupe. Le quatuor effectue une rapide tournée anglaise — Clapton exige des places à 10 francs et sourit sur scène certains soirs — puis s’envole pour Miami où Tom Dowd l’attend aux Studios Criteria. Clapton veut retravailler avec Dowd, prometteur ingénieur du son de “Disraeli Gears” qui a peaufiné là de nombreux singles pour Wilson Pickett (“Hey Jude”) ou Aretha Franklin. Première stupéfaction : le dieu de la six cordes arrive avec un matériel réduit. Alors que Cream privilégiait les doubles Marshall, Clapton joue désormais sur un petit ampli Fender Champ. Mais Clapton traîne avec lui un secret aussi gros que son matériel est petit : il est tombé amoureux de Patti Boyd Harrison, femme du soliste des Beatles, son meilleur ami. A ce stade de leur histoire, Clapton et Patti se sont contentés de vaguement flirter. Inconsolable, le guitariste consomme de plus en plus d’héroïne, relit le poète persan Nizami, auteur du “Conte de Layla et Majoun”, et cultive un cafard noir. C’est tout cet environnement qui préside au monumental double album qui sortira après deux mois de séances lentes comme une agonie.

D’ailleurs les premières journées de travail (à partir du 24 août 1970) ne mènent à rien. Tom Dowd se souvient que Whitlock avait deux chansons, Clapton une poignée de blues. Surpris, le producteur fait jammer le groupe, sans qu’aucun groove satisfaisant ne sorte de ces séances. Un après-midi, Duane Allman appelle. Les Allman Brothers jouent à Miami... Clapton et les Dominos foncent au concert — la légende prétend que Dickey Betts aurait frôlé la crise cardiaque en découvrant Eric Clapton au premier rang — et kidnappent littéralement Duane Allman, ramené à trois heures du matin chez Criteria. Les deux guitaristes commencent à jammer et un véritable feu d’artifice sonique semble exploser dans le studio (cette première jam durera dix-huit heures, épuisant trois équipes d’ingénieurs). Clapton et Duane, l’Anglais et l’Américain, se sont trouvés. Chacun fou d’admiration pour le jeu de l’autre, ils parlent boutique, échangent es guitares, rivalisent d’audace. Après une époustouflante variation sur le “Killing Floor” de Howlin Wolf, Duane repart en tournée, promettant de revenir sous huitaine.

A partir du 1er septembre, les dés sont jetés. Avec sa faconde, sa gentillesse et sa générosité nouïe, Duane sera le catalyseur de l’album, celui qui indique au groupe le bout du tunnel, erminant “Anyday” d’une partie de slide, ralentissant certains titres, en accélérant d’autres. Ce qui rend la tâche du mélomane réellement ardue, c’est qu’à l’arrivée, il est pratiquement impossible de dire qui joue quoi. Telle partie de pur Duane Allman n’est-elle pas un hommage affable de Clapton ? Tel triolet *portant signature* de Clapton ne s’achève-t-il pas par une ironique griffe de slide indiquant derechef le doigté allmanien ? Dès le retour de Duane, la musique s’était envolée, alimentée par une exceptionnelle consommation de drogues. Qui n’agit pas sur les séances nocturnes, les musiciens passant leurs journées entre saunas, bains de soleil et piscine. La nuit, pour l’ingénieur Karl Richardson : *“Nous savions ce qui se passait. Il aurait fallu être sourd pour ne pas saisir la hauteur de la musique venant du studio B.”* Encouragés par l’atmosphère feutrée, la bonhomie de Tom Dowd qui a donné à ses ingénieurs l’ordre de *“laisser tourner les magnétos”* et la réelle fascination qu’ils éprouvent l’un pour l’autre, les deux guitaristes rendent un hommage appuyé à Jimi Hendrix (“Little Wing”) qui mourra sans jamais l’entendre, mais surtout à la Femme, cette grande briseuse de cœurs. Les chansons sont jetées sur bande avec une belle spontanéité rock’n’roll. La journée du 2 septembre produit “Bell Bottom Blues”, “I Looked Away” (qui ouvre le projet) et la prise finale du terrassant “Have You Ever Loved A Woman”, titre sur lequel l’Anglais semble donner une leçon de bonnes manières à un hillbilly gavé de Freddie King (à moins que ce ne soit précisément l’inverse...). Interrompues du 4 au 8 septembre pour cause de concerts des Allman Brothers, les séances reprennent le 9. Et accouchent du titre monstre, “Layla”, que les Dominos tentaient quatre ou cinq fois par jour depuis le début, sous une forme ou une autre. Une chose est sûre, c’est Duane Allman qui trouve le riff légendaire, accélération du classique blues “As The Years Go Passing By” (ou pompage d’un plan de Peter Green dans “End Of The Game”), mais qui le joue ?

Manque un dernier morceau, “Thorn Tree In The Garden” écrit par Bobby Whitlock en hommage à son petit chien mort (!), puis le groupe repart en tournée, laissant à Tom Dowd le soin de mixer l’énorme projet, *“le meilleur disque auquel j’ai collaboré depuis ‘The Genius Of Ray Charles’ en 1959”*, confirmera le producteur. Hélas, à l’insistance du seul Clapton, le double album (alors considéré comme incroyablement cher et réservé à des artistes majeurs tels Dylan, Beatles, Who) paraît sous une pochette d’un goût discutable où ne figure nulle part le nom des guitaristes. L’échec commercial est aussi prévisible que dramatique, et Clapton s’abîme derechef dans sa descente aux opiacés. Il faudra des années et une cascade de réelles tragédies (morts de Hendrix, Duane Allman, Carl Raddle, descente dans la folie du batteur Jim Gordon qui tue sa mère à coups de marteau en 1983) avant que les FM américaines ne fassent de la chanson “Layla” un énorme hit radiophonique (récompensé par un Grammy en 1983). Aujourd’hui, peu de gens oseraient en discuter : ce double “Derek And The Dominos” d’Eric Clapton est son grand œuvre, même si les ventes initiales du disque ne dépassèrent pas quatre cent mille exemplaires.

Première parution décembre 1970, disque Polydor PD 23 501 (F), Atco SD 2-704 (US)

Rééditions CD très douteuses jusqu’à celle dite Eric Clapton Remasters, Polydor 53 1802

“Je ne crois pas avoir jamais fait mieux que ‘Layla’. Quand on a vingt ans, on a quelque chose qu’on perd ensuite et qui colle bien avec le rock. Si j’étais un sportif, je serais à la retraite.”
ERIC CLAPTON

SERGE
GAINSBOURG
histoire de melody
nelson

Serge Gainsbourg

"Histoire de Melody Nelson"

Philips/ Universal

Sur la pochette, Jane Birkin, enceinte de quatre mois, cache son ventre derrière une poupée de singe, fétiche qu'elle enterrera un jour de mars avec son mentor. Dans la pochette, le disque glacial, "Histoire de Melody Nelson".

Il n'est pas facile d'écrire sur cet album. Un halo de mystère (sans doute révélateur du mépris dans lequel on tenait la chose pop française) entoure la réalisation du disque, enregistré par Jean-Claude Charvier. Récemment appelé à remasteriser les bandes pour une version vinyle collector, Alex Gopher constatait avec stupéfaction qu'aucune information sur les musiciens de Melody Nelson ne figurait sur la grosse boîte de carton rugueux abritant les masters. Pourtant l'aura du disque, chef-d'œuvre absolu du maître de la rue de Verneuil, posé pile poil entre les premiers albums de jazz dur et le virage rock reggae, fait aujourd'hui une ombre pyramidale au reste de sa discographie. Nicolas et Jean-Christophe, de Air, confient ne s'autoriser l'écoute quasi religieuse du vinyle qu'une seule et unique fois par an.

Logique : cet album peut rivaliser avec les classiques immortels des Beatles des Who ou Pretty Things.

Janvier 1971 : Gainsbourg et Jean-Claude Vannier descendent à l'hôtel Cadogan à Londres. Apparemment Gainsbourg avait tenté une adaptation du "Lolita" de Nabokov. Mais le vieux maître lui avait apposé une fin de non-recevoir glaciale. Serge décide donc de faire *sa* version. Le processus d'écriture est long, pénible.

Finalement, les bases de "...Melody..." sont enregistrées dans les studios Philips de Marble Arch, courant 1971. L'album bénéficie d'un orchestre de cinquante violons arrangés par Jean-Claude Vannier. Un chœur assiste l'orchestre et emporte le *finale* vers les cieux. Une rythmique rock est convoquée. Difficile ici de ne pas évoquer le mystérieux groupe Rumpelstiltskin (un album produit par Shel Talmy, disque Bell 6047) dont le batteur (Brian Bennett) a joué avec les Shadows et le bassiste (Alan Parker) se retrouvera sur trois disques de Gainsbourg. Les claviers sont tenus par Alan Hawkshaw, vétéran de studio qui totalise 7000 séances.

1970 avait été est une année charnière. Les dérisoires Monty Python débutent à la télévision anglaise alors qu'Apollo 10 envoie à la Nasa les premières photos couleurs de la Terre, Jimi Hendrix meurt dans une ambulance et les Beatles ne se parlent plus qu'à travers des bataillons serrés d'avocats.

De retour à Paris, Studio des Dames, Gainsbourg peaufine ses textes. "...Melody Nelson" est la savoureuse histoire de la rencontre entre une rouquine à bicyclette et une Rolls Silver Ghost 1910. Dandy aussi quarantenaire que désabusé, Gainsbourg marmonne ses parties vocales en talk-over et semble assumer toutes les solitudes terrestres. Coup de foudre. Au vu de la gamine, le dandy s'égaye, sourit et compose une "Valse de Melody" qui reste une des plus belles réussites de Gainsbourg, débouchant sur une vision proche des dessins prismatiques du grand Maurice Charles Eischer. Visite d'un hôtel particulier dans lequel se déroulent des scènes proches des vieillottes orgies du Kubrick de "Eyes Wide Shut" et violente partie de jambes en l'air (les miaulements de Jane Birkin auraient été obtenus par une séance de chatouilles de son frère, Andrew).

PHILIPS
GRAVURE UNIVERSELLE
mono/stéréo
33⅓
2
"HISTOIRE DE MELODY NELSON"
SERGE GAINSBOURG
PHILIPS
GRAVURE UNIVERSELLE
mono/stéréo
33⅓
6397 020
1
"HISTOIRE DE MELODY NELSON"
MELODY
BALLADE DE MELODY NELSON
VALSE DE MELODY
AH! MELODY
SERGE GAINSBOURG

Prévu pour un show télé qui sera effectivement tenté par Averty, "Histoire de Melody Nelson" est un disque effroyablement court en regard des standards modernes : 28 minutes 02 secondes seulement.

Les réactions critiques furent quelque peu extatiques, entraînant dans un premier temps Gainsbourg à penser que cet album retrouverait les sommets du single à scandale "Je T'Aime... Moi Non Plus". Il n'en fut rien. Excessivement moderne, glauque, le disque s'achève dans une tragédie puisque Melody, dans un accident d'avion, disparaît. Soudain Gainsbourg rappe, scande un texte morbide *("Où es-tu Melody et ton corps disloqué/ Hante-t-il l'archipel que peuplent les sirènes")* traversé de nappes de voix atones. Après enquête à la Sacem, on confirme les premières ventes du chef-d'œuvre : 20 000 exemplaires. Zélateur confirmé du disque, Beck le recommande à longueur d'interviews : *"C'est le meilleur mariage jamais réalisé entre un groupe rock et un orchestre symphonique. C'est le disque cool, la dynamique en est géniale puisqu'on entend un groupe de rock en pleine montée d'acide, enchâssé dans un mixage incroyable avec les murmures de Gainsbourg posés au sommet, plus forts que tout le reste."*

Dans Rock&Folk encore, Alex Gopher trouvera l'une des clefs du mystère Melody : *"On écoute cet album comme on lirait un livre. Serge Gainsbourg raconte cette aventure avec suffisamment de licence poétique pour laisser travailler l'imagination des auditeurs. Libre à eux de mettre ces titres en image."*

Cette nuit encore, nous avons écouté "...Melody Nelson".

Cette nuit encore nous avons frémi.

Où êtes-vous, monsieur Gainsbourg ?

Dans "...Melody Nelson", vous avez mis tout ce que vous saviez faire. Vous avez su conjuguer une pop anglaise dominatrice et lui accoler toute la profondeur de ces orchestres symphoniques européens qui étaient votre vraie culture. Dans votre ode à cette femme unique, vous décrivez une rêverie, une affaire totalement spirituelle où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

Rêve de volupté en pleine éclipse, "Histoire de Melody Nelson" est un album tuant, un hommage pop à ces grands auteurs auxquels Gainsbourg rêvait de se mesurer, Poe, Baudelaire, dandies, maudits ; rêve pur, art défini, choix musicaux exquis. Comment enregistrer la suite ? Comment vivre après cette épopée sublime que l'auditeur savoure encore aujourd'hui seconde par seconde ? Le temps a disparu, c'est l'éternité qui règne, une éternité de délices.

Ah ! Melody.

Remerciements à Christian Eudeline qui a su mener l'enquête définitive sur "Histoire de Melody Nelson"

Première parution mars 1971

Nombreuses rééditions CD

La pochette est de Tony Frank : ***"Jane était enceinte, c'est pour cela qu'elle tient la peluche. Serge avait eu l'idée de la perruque qu'il a bien sûr essayée dans la loge maquillage. Je me souviens d'une séance très heureuse."***

UNITED ARTISTS RECORDS
SIDE ONE
UAD 60009 A
UAD 60009
TAGO MAGO
1. PAPERHOUSE Can 7.29 Prom Music
2. MUSHROOM Can 4.08 Prom Music
3. OH YEAH Can 7.22 Prom Music
CAN
All arrangements by CAN
Produced by CAN for PROM
Recorded At Inner Space Studios
STEREO
SIDE TWO
UAD 60009 B
UAD 60009
1. HALLELUJAH (Can) 18.32 Prom Music
SIDE THREE
UAD 60010 A
UAD 60010
1. AUMGN (Can) 17.22 Prom Music
FOUR
UAD 60010 B
UAD 60010
PEKING O (Can) 11 35 Prom Music
BRING ME COFFEE OR TEA (Can) 6.47 Prom Music

Can

“Tago Mago”

United Artists

Fantastique cas d'école que celui de ce groupe allemand rassemblant des personnalités totalement dissemblables, soit deux anciens élèves de Stockhausen, Irmin Schmidt (orgue, piano, né en 1937) et Holger Czukay (basse, né en 1938) qui localisent un batteur de free-jazz excédé de ne pouvoir jouer que des polyrythmies (Jaki Liebezeit, né en 1938) et un jeune guitariste fou du Velvet et de Hendrix, Michael Karoli (né en 1948). Violente et démesurée, la musique de Can exprime un choix artistique européen (le premier de tous) : puisque nous ne battrons jamais les Anglo-Saxons sur leur terrain rock'n'roll, oublions tout et tentons de créer quelque chose d'*autre*. Un premier chanteur noir américain, Malcolm Mooney, déserteur du Vietnam, flippe et repart aux USA. Il est remplacé par un chanteur des rues apparu aux Can psalmodiant un hymne au soleil dans le quartier piéton de Munich. Ce soir-là, Kenji *Damo* Suzuki monte sur scène avec le quatuor et, de l'avis général, *“une armée de samouraïs jaillit des baffles de la sono”*.

“Tago Mago”, deuxième album de Can, prit un an de répétitions et quatre mois d'enregistrement (de novembre 1970 à février 1971). Isolé dans Schloss Norvenich, château prêté au groupe par un mécène collectionneur d'art, The Can commence à travailler en studio chaque jour en début d'après-midi et termine les séances aux petites heures de l'aube. Le projet “Tago Mago” évolue vite vers une formule de double album (déclaration artistique explicite à l'époque). *“Si 'Tago Mago' avait été un disque simple, cela aurait voulu dire que nous avions perdu la bataille”*, martèle encore aujourd'hui le bassiste Holger Czukay.

Journalistes et amateurs éclairés renoncent d'emblée à décrire le résultat : *“On ne réussira jamais à expliquer un disque aussi large, aussi ouvert”* (— Duncan Fallowell, “The Can Box”). *“On ne peut disséquer cette musique, le public reste pétrifié, estomaqué”* (— Nick Kent). *“Il n'y a aucun sens à tenter de décrire cette musique par les mots. C'est du rock free, gigantesque, littéralement”* (— Julian Cope).

Les deux premières faces donc s'articulent autour de quatre pièces rock (“Paperhouse”, “Muhsroom Head”, “Oh Yeah” et “Halleluwah”). Guitares saturées, feed-back crissant, orgue ésotérique, basse tellement libérée qu'elle sonne parfois comme des marimbas. Au centre de ce magma bouillonnant, la vie, le sang, la pulsion virile d'une énorme batterie liquide qui vibre de toutes ses peaux de bête et cogne comme le cœur de Can.

Pour le deuxième titre, Damo répète durant quatre minutes une incantation unique : *“One-eyed soul/ Mushroom head/ One-eyed soul/ Muhsroom head/ I was born/ And I was dead”*. Sur cette mélopée martienne, guitare et orgue tressent un motif d'une beauté à pleurer. Puis ceci : explosion atomique, cavalcade de chevaliers teutoniques sous l'orage. Les éclairs déchirent l'air saturé d'électricité.

En 1999, Holger Czukay n'avait toujours aucune explication rationnelle à fournir à propos de ce séisme, cette pierre d'angle de la musique rock contemporaine. Les textes ? *“Non, personne dans le groupe n'a jamais demandé à Damo de quoi il était question et je crois encore aujourd'hui que c'est ce qu'il fallait faire, ne rien lui demander. Toute tentative d'explication de sa part nous aurait entraînés dans le néant.”*

Pourtant les dissensions entre les musiciens éclatent fréquemment, troublant la paix du château et de ses autres habitants. Une nuit, Jaki Liebezeit course Holger Czukay dans les corridors, armé d'un couteau de cuisine, pour tuer l'impudent qui a raté une prise de son : *“Nous étions allemands, donc nous étions excessifs, jusque dans nos bagarres”*, rit aujourd'hui le bassiste.

Mais d'où vient le son de “Tago Mago”, cette invraisemblable sensation de liberté, de largeur, l'impression pour l'auditeur de flotter dans un bain d'éther grésillant ? Sans doute de la disposition sonore du groupe, jouant dans une immense pièce, en direct. Chaque musicien était équipé d'un préampli dont il réglait lui-même l'intensité, en douceur. Ces préamplis nourrissaient une boîte collective maîtrisée par Holger Czukay qui pouvait décider, à tout instant, d'actionner le bouton enregistrement d'un gros Revox A77 pour coucher sur bande le groupe. Pas d'ingénieur du son, ni de producteur. Seul Damo a un micro stéréo à condensateur Neumann. Comme il chante plié en deux, la musique repassant par son micro ajoute un écho indéfinissable au projet. Quant aux suites électroacoustiques du second disque, elles seront produites par les méthodes manuelles de l'époque (couper la bande, la coller, Czukay œuvrant à coups de lame de rasoir sauvages sur les masters). A ce jour, Jaki Liebezeit reprocherait encore à ses collègues certain passage polyrythmique de la face trois... L'implacable batteur, capable de faire vomir divers membres du public lors des concerts de Can en se concentrant télépathiquement sur certains d'entre eux, reste l'une des figures intouchables du disque. Alors que tout Can tâtonne, improvise (notamment sur “Augmn” et “Peking O”), lui incarne vraiment l'homme batterie, une machine à cogner qui rappelle bien sûr les batteurs de James Brown. Holger Czukay : *“C'est pour remplacer des types comme lui qu'on a dû inventer la boîte à rythmes. Jaki Liebezeit était vraiment trop inhumain...”*

“Tago Mago” allait provoquer un formidable engouement dans toute l'Europe underground. Des gamins de tous âges trippaient dessus, se demandant gravement combien d'acides le groupe avait ingérés pour réaliser ce projet inouï. Czukay : *“Can n'était pas un groupe acide du tout. On fumait un peu de hasch par-ci, par-là, mais sans plus, vraiment... Nous n'avions pas besoin d'une intervention des drogues, nous menions déjà une aventure musicale...”*

“Tago Mago” a résisté à l'épreuve du temps et constitue une introduction idéale à l'œuvre atypique des Can. Dès le troisième album, “Ege Bamyasi” (1972), on parlerait d'eux jusqu'en Grande-Bretagne comme de *“sauveurs du rock”*. Oublié puis redécouvert grâce à une frange fanatique qui déifie toujours The Can mordicus (de Carl Craig à Sean Lennon en passant par Peter Gabriel, Jah Wooble, UNKLE ou Thurston Moore), “Tago Mago” reste énigmatique uniquement dans son titre et même les exégètes ont oublié d'en demander le sens. Qui désignerait, au choix, un très ancien magicien ou un rocher du Sud de l'île d'Ibiza devant lequel méditait longuement Jaki Liebezeit.

TAGO MAGO
CAN

Première parution avril 1971

Réédition Spoon 006, 1981

Edition CD 1989 (distribution Labels/ EMI)

A la pochette européenne (ci-dessus) on préfèrera celle de l'édition allemande originale (ci-contre) dont la recherche réserve les plus grandes joies au collectionneur.

CAN
TAGO MAGO

DOORS

L.A.WOMAN

The Doors

"LA Woman"

Elektra/ Warner

Nixon pétait totalement les plombs. La guerre du Vietnam s'étendait jusqu'au Cambodge. Sur les campus américains, les flics s'étaient mis à tirer sur les étudiants manifestant. Quatre morts dans l'Ohio... Et Bill Graham fermait les Fillmore. Le rock devenait hard, Alice Cooper, Black Sabbath. Ces six derniers mois, Jim Morrison avait découvert les merveilles du système judiciaire américain. Arrêté à Miami après un concert de folie, il passe six mois de tribunal en cour d'appel. Embêtée, la maison Elektra publie un double live puis une compilation. Jimi est mort. Janis est morte. Dans les bars de Los Angeles, lorsqu'on lui parle de ces disparitions, Morrison s'esclaffe : *"... Et ce sera moi, le numéro trois."* Morrison a le blues. Un blues qu'il a redécouvert par hasard, en tournant en Europe avec Canned Heat. Barbu, grossi, méconnaissable, le Dionysos rock se réinvente en bluesman. Et enregistre la démission du producteur fétiche des Doors, Paul Rothchild. Plus tard, Rothchild s'expliquera : immergé dans l'album posthume de Janis ("Pearl"), il est convenu d'un rendez-vous au local de répétition des Doors. Là, le groupe lui joue ses nouveaux titres et Rothchild décline, décrétant que ce qu'il a entendu est *"de la pâtée pour chien"*. La réponse du groupe sera d'installer un juke-box, un flipper et un canapé dans le sous-sol de son local. Nommé coproducteur, l'ingénieur Bruce Botnick commence à enregistrer "LA Woman". D'entrée, les Doors optent pour un huit-pistes (et non seize !) pour retrouver, selon Densmore, la force du premier album, *"simple et brut"*. Deux musiciens supplémentaires sont embauchés. Jerry Scheff (bassiste de Presley) et Marc Benno (guitariste de Leon Russell) apportent une couleur bienvenue, totalement rock, aussi dure qu'efficace.

L'apport de ces deux hommes est fondamental. Soudain libéré du problème des basses, Manzarek se concentre sur les contre-mélodies. Quant à Robbie Krieger, il propose des accents fous et ponctue le flot. Le premier titre dit tout : "Changeling". Morrison donc évolue. Le Roi Lézard change de peau, il mue. Sa voix ! On l'avait entendue vieillir, durcir, grossir. Sur cet album, l'organe morrisonien atteint sa plénitude. La voilà, la voix ! Rauque, chargée, cruelle, crachant des onomatopées à rendre Wilson Pickett jaloux. Morrison peut rivaliser avec les grands de la musique noire et il ne s'en prive pas, d'autant que les Doors tricotent un tapis rhythm'n'blues infernal, avec des cocottes de guitare appropriées... Morrison l'annonce : il va bouger, prendre le train, se casser en auto-stop... Il va changer, comme sa voix, encore.

Après ce rhythm'n'blues, une chanson d'amour naïve et fraîche, "Don't You Love Her Madly". Celui-là sortira en simple fin mars 1971 et montera numéro 11 en mai. Cette chanson est complexe. Dans le titre, Morrison est bienveillant, presque amoureux gâteux d'une gamine qui lui fait les 400 coups. En fait, c'est une chanson de sexagénaire, parfaitement interprétée par un chanteur de 27 ans... Un autre blues lourd, "Been Down So Long", notoire pour ses guitares serpentines, bottleneck crotale et wah-wah réparatrice. Aucune trace de Manzarek sur ce titre qui cède place à un blues terminal, sans doute le meilleur jamais enregistré par les Doors, "Cars Hiss By My Window". Musicalement, il est évident que le groupe piétine les plates bandes de John Lee Hooker. Mais de fait, Morrison va plus loin. Retrouvant la veine implacable de "Strange Days", il propose la complainte de deux amants incapables de se séparer et se déchirant dans l'ombre molle d'une chambre d'hôtel. La fin de la face A se termine en apothéose sur une ode funky à Los Angeles que Morrison adorait littéralement. En façade, c'est une chanson de route californienne : enlevée, enjouée et énergique. Mais Morrison jongle avec tous ses démons. Son personnage de chercheur d'or venu se dépenser sans compter se heurte vite à la guitare vigilante de Krieger. C'est le break... Et là, soufflant sur les braises, le chanteur nomme son alter ego : *Mr Mojo Risin'*, anagramme de Jim Morrison. Très vite les voix tournent : il y a un Morrison jeune dieu du rock qui interpelle un vieux biker forcené... La dope circule, la musique reprend consistance et emporte tout jusqu'au *finale*, dans lequel Morrison décrit la ville, ses freeways, ses bars louches, ses allées obscures. C'est une cité nocturne (comme les Beach Boys décrivaient un Los Angeles diurne). Et c'est la personnification que choisit Morrison : une pute dont les cheveux brûlent... La voilà, sa femme idéale. De fait, "LA Woman" fut composé pour Rockie Gardiner, amie très chère de Jim qui conserva longtemps le texte original dédié de la main de Jim *"à Rockie, the original LA woman"*. Avec le concept de *"the other side"*, les premiers albums des Doors donnaient à leurs auditeurs ordre de chercher ailleurs ce qui leur manquait. Celui-ci offre une nouvelle direction : on peut désormais se perdre dans la ville, ou dans l'amour. Il n'y a plus d'ailleurs.

Face B : Antonioni avait commandé au groupe une chanson pour son film de 1970, "Zabriskie Point". Vieux étudiants de cinéma, les Doors avaient offert "L'America", titre qui réglait sur un tempo martial tous les points mollement développés par le réalisateur italien. Refusé pour la BO, le titre contestataire ouvre idéalement la face B. "Hyacinth House" est un hommage à l'hôtel rock'n'roll de Los Angeles, ce fameux Hyatt sur Sunset Boulevard où Jim avait joué avec sa mort, suspendu au-dessus du vide. Aucune menace dans le titre, seulement une froide partie d'échecs avec le destin. Tenant l'ombre en échec pour l'instant, Jim libère ses guitaristes sur "Crawling King Snake". Voilà qui constituerait un parfait sujet de fin d'étude à l'école supérieure des rock-critics. Comparer ce blues final avec le "Back Door Man" des débuts... En trois années, Morrison est devenu humain. Il exprime son agressivité, sa frustration, sauf que la menace du premier album s'en est allée. Morrison est adulte

"The Wasp" est un rock tribal. Morrison admet son rôle de poète. Lui qui vient d'imiter à la perfection un bluesman du Sud des Etats-Unis se complait dans un rôle de stentor déclamant un de ses meilleurs textes, plein d'images foudroyantes il est question de l'Egypte, de Memphis, des pharaons, du périmètre défendu... Le tout s'achevant sur "Riders On The Storm", sublime chanson de mort, d'été, de route, de pluie, dernier titre enregistré par Jim Morrison avec les Doors. Il n'en finira pas le mixage. Alerté par un avocat proche des milieux gouvernementaux, Morrison apprend que sa peine de Miami sera le prétexte à son élimination pure et simple en prison. Abandonnant l'album. Jim part pour Paris et la rue Beautreillis. Où l'attend la fin

Première parution avril 1971

Bonne remasterisation CD en 1985, 1988, 1993 et 2002

Formidable version 5.1 en DVD audio Warner

Sur la pochette intérieure, une femme crucifiée sur un pylone a bizarrement échappé à la vigilance des habituelles ligues de vertu.

The Rolling Stones

“Sticky Fingers”

Rolling Stones Records

COC 59100
THE ROLLING STONES
STICKY FINGERS
SIDE TWO
STEREO
1. BITCH (3:42) Mick Jagger - Keith Richard
2. I GOT THE BLUES (4:00) Mick Jagger - Keith Richard
3. SISTER MORPHINE (5:34) Mick Jagger - Keith Richard
4. DEAD FLOWERS (4:05) Mick Jagger - Keith Richard
5. MOONLIGHT MILE (5:56) Mick Jagger - Keith Richard
PRODUCED BY JIMMY MILLER
SIDE ONE
1. BROWN SUGAR (3:50) Mick Jagger - Keith Richard
2. SWAY (3:45) Mick Jagger - Keith Richard
3. WILD HORSES (5:41) Mick Jagger - Keith Richard
4. CAN'T YOU HEAR ME KNOCKING (7:17) Mick Jagger - Keith Richard
5. YOU GOTTA MOVE (2:32) Fred McDowell
PRODUCED BY JIMMY MILLER

Les années soixante-dix commencent donc par la dissolution officielle des Beatles et la sortie du meilleur album des Rolling Stones.

“Brown Sugar” (le single) est envoyé en radio le 16 avril 1971. C’est le signal de l’émergence des Stones du futur, qui n’ont rien à voir avec les croisés du blues des sixties. Musicalement, le solo de saxophone de Bobby Keyes est un coup de tonnerre dans le ciel ordinairement barré de guitares électriques des Stones. Bobby Keyes est une rencontre fortuite. Mais tout de suite Keith s’éprend de ce colosse texan qui jouait déjà du cuivre derrière Buddy Holly, tout là-bas dans les années cinquante. De fait, un titre de “Sticky Fingers” avait été enregistré dès 1968 (“Sister Morphine” provient des séances de “Let It Bleed” aux studios Olympics). Mais en ce début officiel des seventies, les Stones sont dans une sale passe : leur tournée américaine filmée s’est terminée par la catastrophe d’Altamont. Rentrant lécher ses blessures en Grande-Bretagne, le groupe se découvre totalement ruiné. Quittant enfin Decca, les Stones plongent dans l’inconnu et fondent leur compagnie personnelle (Rolling Stones Records) tout en envisageant l’exil pour échapper aux impôts de leur pays. En fait, les membres du groupe poursuivent surtout leur prodigieuse descente aux abîmes de la pure défonce. Tout l’album en ressort vénéneux. Le son est superbe, aérien, lourd et menaçant, influencé sans doute par les récents disques de la concurrence. Aidés par l’impeccable Américain Jimmy Miller, les Rolling Stones sortent leur grand jeu. “Sticky Fingers” est une réussite sonique, thématique, lyrique, artistique. Et les Stones restant les Stones, c’est un disque noir et brutal, méchant et pessimiste dont la pochette déchire celles des voisins dans la pile.

Sticky Fingers

Brown Sugar / Bitch / Let It Rock
The Rolling Stones

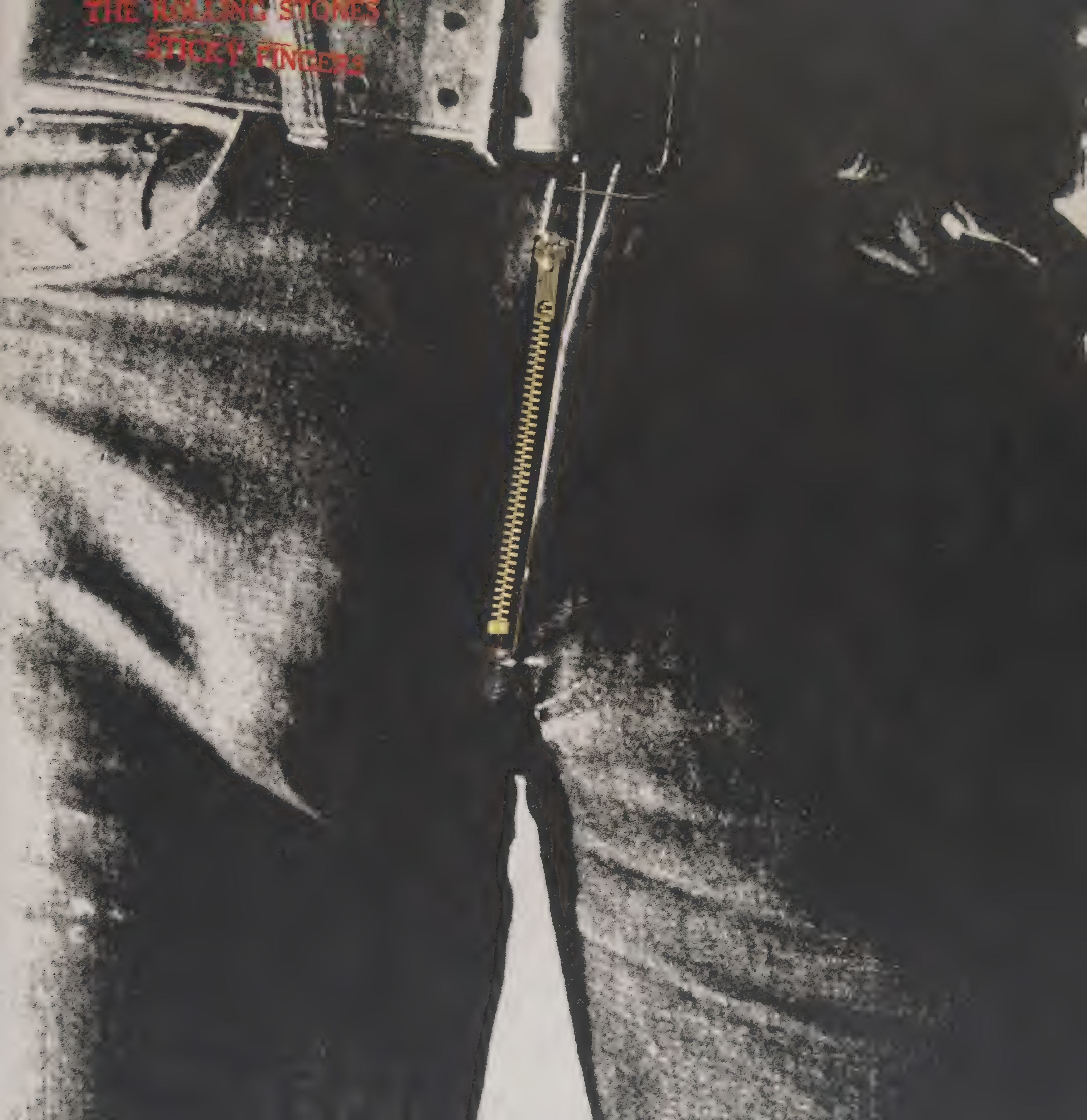
Les premiers chroniqueurs seront d’ailleurs éberlués par la variété de défonces cataloguées sur l’album. A l’époque, la dope représentait un sujet possible sur dix. Pas pour les Stones. En plus du brown sugar mexicain, les références abondent : héroïne dans “Sway”, cocaïne et speed dans “Can’t You Hear Me Knocking”, opiacés et overdose dans “Sister Morphine”, cuiller et seringues dans “Dead Flowers” et finalement le grand décollage de “Moonlight Mile” à apprécier, chante Mick, *“la tête pleine de neige”*... Les femmes sont vues comme de redoutables inutilités, de drôles d’animaux qui font parfois souffrir le rocker mais, hey, je serais dans ma cave avec une cuillère et une aiguille, casse-toi Suzie. Pour toutes ces raisons (et à cause de la pochette de Warhol), “Sticky Fingers” ferait sensation. Un peu partout dans le monde moderne, on donnerait de mémorables drug parties pour tester la fiabilité de ce LP dont le gros avait été enregistré aux studios Olympics en juin 1970 (la version de “Brown Sugar” provenant de séances de décembre 1969 à Muscle Shoals).

Il est rare qu’on souligne les talents d’écriture de Mick Jagger. L’homme a appris à vivre avec. A tout jamais Dylan sera le barde, Jagger le danseur, mais on nous permettra de revenir ici sur “Brown Sugar” initialement intitulée “Black Pussy”. Sans doute Jagger est parti de sa liaison avec Marsha Hunt, chanteuse vedette de “Hair” à Londres. Le titre initial est abandonné à l’époque où tombe un procès en paternité. Une autre version avec Clapton loupera l’album final de peu. Dans celle retenue, Jagger décrit un sordide esclavagiste qui *“aime fouetter les gonzesses vers minuit”*. Dans le couplet suivant, Jagger rejoint l’orgie sudiste et succombe à la tentation. Crachant son texte avec une aisance rouée *(“english blood runs hot”)*, Jagger signe là un texte qui s’élève loin au-dessus des turpitudes sexistes de “Stupid Girl” et “Under My Thumb”. Finement, il nous présente une situation terrible, succombe à la débauche et conclut en demandant à ses auditeurs si, *“autour de minuit”*, eux non plus n’auraient pas fait exactement pareil... La réponse est non, sauf que les Stones font un vrai boucan du diable. Sympathie immédiate. Le groupe jette les bases de sa philosophie : “Ni remords ni regrets.” Pour le menu, les Stones s’en réfèrent à des recettes éprouvées sur les deux disques studio précédents : hard rock, blues révérenciel, blague country — Keith adore la country, Jagger trouve le genre débile — grand final. Mais à la différence de “Let It Bleed”, la production élève l’ensemble. Il n’y a pas sur cet album de moment moins réussi, de titre idiot ou parodique. Comme si les Stones, conscients de la précarité de leur situation, avaient décidé de faire porter leurs efforts sur la musique la plus extraordinaire qu’ils puissent offrir. La performance musicale atteint son sommet sur “Can’t You Hear Me Knocking”. Là, Keith Richards tronçonne un riff d’anthologie et teste littéralement son nouveau soliste, Mick Taylor. Mais Jimmy Miller construit autour des deux guitaristes une jungle harmonique à base d’orgue, batterie, basses, percussions jusqu’à ce que les deux bretteurs trouvent leur place dans l’échange sonique.

La folie collective s’étend sur “Bitch”, relevé par les cuivres de Jim Price. Single potentiel, “Bitch” ne passera jamais sur les radios anglo-saxonnes à cause du texte trop outrancier. Chaque chanson de “Sticky Fingers” suivra les Stones en tournée des années durant, à l’exception de “Sister Morphine” qui, comme nul n’est censé l’ignorer, est une œuvre de Marianne Faithfull. Avec “Sticky Fingers”, les Stones jouent un jeu dangereux avec un matériel explosif : la définition même de l’artiste rock’n’roll.

**Première parution
23 avril 1971**

Révélation : le titre de l’album aurait été inspiré par un film pour adultes du même titre sorti quelques années plus tôt...


THE ROLLING STONES
STICKY FINGERS

LAMIN'
ROOVIES

The Flamin' Groovies

"Teenage Head"

Kama Sutra

Sacrés Français : et si le destin final de notre nation était de révéler aux Américains e qui se passe dans leur arrière-cour ? Déjà, dans les années 50, Boris Vian était obligé de es alerter sur le jazz, musique méprisée chez eux. Voilà pourquoi nul n'a trouvé anormal ue la nation tricolore, première de toute l'Europe, s'enflamme d'une délirante passion pour es Flamin' Groovies de San Francisco et en fasse les champions underground des seventies. ourtant nul ne peut dire que nous ayons eu droit à un traitement de faveur. Les Groovies nt expédié une première tournée chez nous en 1973, jouant à Créteil sur le parvis d'un centre ommercial. Au sommet de leur gloire, ils finiraient par remplir l'Olympia, à une époque ù le punk menaçait fort, relais passé.

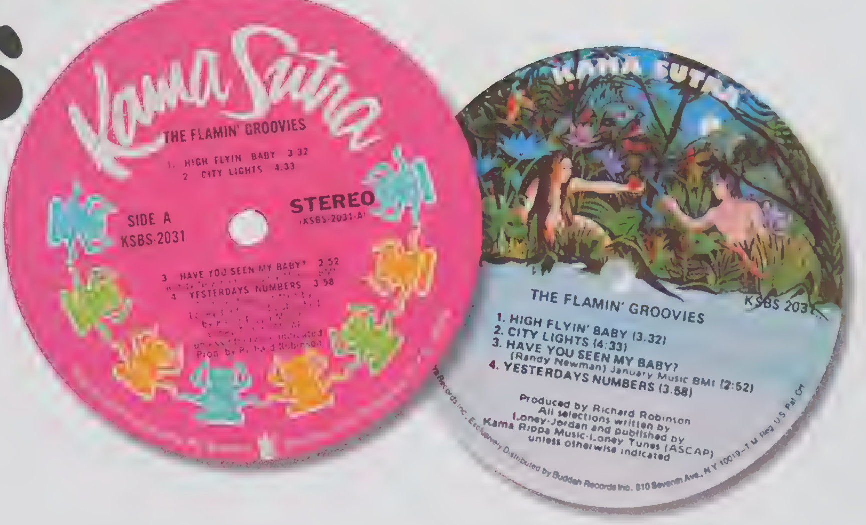
ourtant tout avait plutôt bien commencé : issus de San Francisco, les Flamin' Groovies vaient sorti un auto-produit enregistré en quelques heures ("Sneakers"). Signés sur Epic, ils vaient fourni un album rien de moins que sublime, "Supersnazz". Virés pour mévente, les roovies tournent comme s'ils avaient tous les chiens de l'enfer à leurs trousses. Un soir à etroit, ils subissent le choc de MC5. Douche glaciale pour les West Coast rockers qui écident aussitôt de s'adapter. Les Groovies durcissent leurs riffs et deviennent maîtres du arage rock, leurs sets s'achevant par une version de quinze minutes d'un morceau sauvage ntitulé "Get Fucked Baby". Surgit dans la saga un dénommé Richard Robinson.

ichard Robinson est l'entrepreneur hip improbable du début des seventies. Rédacteur en chef e Hit Parader, il doublonne en cherchant des signatures pour divers labels. Et production si ffinités... Découvrant les Groovies sur disque, il mène un long jeu de piste pour les localiser. t finit par découvrir les phénomènes un soir au Fillmore East de New York. Sous prétexte 'une interview, il parle au groupe, joue les entremetteurs avec Buddah Records. Finalement, es Groovies sont acceptés, signés sur le label Kama Sutra (comme les Lovin' Spoonful).

eur premier effort pour cette compagnie, "Flamingo", est sublime, un monument de rock arage. Critiques dithyrambiques, ventes faiblardes. Nullement démoralisés, dix mois après sortie de "Flamingo", les Groovies s'envolent pour New York afin d'enregistrer "Teenage lead", toujours sous la houlette de Robinson.

anvier 1971 : New York sous la neige. Cyril, Roy, George et Danny s'esclaffent et sautent ans des taxis. Tim a raté son vol, il arrivera un jour plus tard. Urgence : sans attendre le rythmique, es séances commencent. En quatuor. Le premier morceau essayé est un vieux single des Who, I Can't Explain". La bande tourne, le rythme est donné. Lorsque le second guitariste finit ar débarquer, les séances virent à la fête turbo. Tout New York veut en être. On verra en tudio les rock-critics (Lenny Kaye, Richard Meltzer, Jon Landau) mais aussi des stars comme im Fowley et Lou Reed. Pour se chauffer les doigts avant d'enregistrer leurs nouveaux tres, les Groovies se retrouvent sur des standards rock'n'roll. Il est ici question de morceaux e Little Richard, Eddie Cochran mais, les Groovies ayant une énorme culture, ils peuvent galement taquiner du Fats Domino ou reprendre du Link Wray.

ormellement, les Groovies sont un cas d'école. Un groupe de rock classique avec une rythmique écontractée (gros Danny Mihm à la batterie, George Alexander à la basse, Tim Lynch à la ythmique) et deux énergumènes dans le rôle de Mick et Keith : Roy Loney et Cyril Jordan.


Kama Sutra
THE FLAMIN' GROOVIES
1. HIGH FLYIN' BABY 3:32
2. CITY LIGHTS 4:33
SIDE A
KSBS-2031
STEREO
(KSBS-2031-A)
3. HAVE YOU SEEN MY BABY? 2:52
4. YESTERDAYS NUMBERS 3:58
KAMA SUTRA
THE FLAMIN' GROOVIES
KSBS 2031
1. HIGH FLYIN' BABY (3:32)
2. CITY LIGHTS (4:33)
3. HAVE YOU SEEN MY BABY?
(Randy Newman) January Music BMI (2:52)
4. YESTERDAYS NUMBERS (3:58)
Produced by Richard Robinson
All selections written by
Loney-Jordan and published by
Kama Rippa Music-Loney Tunes (ASCAP)
unless otherwise indicated
Exclusively Distributed by Buddah Records Inc. 810 Seventh Ave., N.Y. 10019

Cinq ans plus tard, les Groovies afficheront des obsessions mod, Beatles, Merseybeat. Mais en ces heures du début des seventies, ce sont aux Stones que les Groovies choisissent de se mesurer, allant jusqu'à embaucher le même pianiste qu'eux (Jim Dickinson), reprendre les même bluesmen qu'eux (Robert Johnson, Slim Harpo) et, dans le cas de Cyril, pousser l'obsession jusqu'à afficher la même guitare que Keith (lourde Dan Armstrong au corps de plexiglas).

Pour Cyril Jordan, *"le rock'n'roll était le dernier pays libre sur cette terre. Pas de règles, pas de passeports. Aucun gouvernement. Les rockers se promenaient avec leurs fringues sublimes, cheveux longs, fumant des cigarettes..."*

En studio, après les échauffourées rock'n'roll, on en vient aux choses sérieuses. Les chansons de "Teenage Head" sont remarquables. Si Randy Newman a écrit le 45 tours finalement choisi par Neil Bogart ("Have You Seen My Baby"), le reste des compositions est du Groovies pur fruit. Elles racontent la ville, la nuit, la défonce, les gonzesses. Jeunes et amusés, les Groovies moquent les travers de l'époque, ils brocardent le bluesman blanc ("Dr Boogie") et ricanent des pionniers hoquetant leur rockabilly Sun jusqu'à en mourir sur scène ("Evil Hearted Ada"). Et c'est sans doute cela qui séduira tant les Français au final : cette volonté groovienne de ne rien prendre trop au sérieux, de se pencher sans cesse au bord du gouffre pour se retirer au moment de la chute, manière de jouer avec les codes de l'époque, pour leur adresser un pied de nez pas dupe.

Qui a écrit le riff de "Teenage Head" ? Est-ce Roy Loney ou Cyril Jordan ? En quoi Kim Fowley est-il mêlé à l'affaire ? On sait qu'il manquait à l'album un titre fort... La légende dit que Roy et Cyril ont longuement travaillé dans leur chambre d'hôtel avant d'émerger avec cette merveille ultime, un classique, un standard, un morceau que désormais chaque groupe garage pourrait citer comme preuve de son bon goût...

On a souvent dit que l'album "Teenage Head" était une version teenage de "Sticky Fingers". C'est exact. Une légende urbaine attribue à Mick ou Keith des commentaires flatteurs sur l'album rival, un journal américain irait jusqu'à imprimer la nouvelle : *" 'Teenage Head', meilleur que 'Sticky Fingers'."*

Il fallut toute la science de la loose des Groovies pour échapper à cette gloire internationale qui les menaçait.

**Première parution
mai 1971**

Attention, ami collectionneur. Deux éditions américaines sont disponibles, reconnaissables à leurs étiquettes différentes. La bonne, la première, est la rose.

Marvin Gaye

"What's Going On"

Motown/ Universal

A TRADEMARK OF MOTOWN RECORD CORP. © 1971
"WHAT'S GOING ON"
MARVIN GAYE
S-310
Side 2
HS-1868
A4RS-2684-2
STEREO
1. RIGHT ON 7:20
(E. Derouen, M. Gaye)
2. WHOLY HOLY 3:20
(R. Benson, A. Cleveland, M. Gaye)
3. INNER CITY BLUES (MAKE ME WANNA HOLLER) 5:16
(M. Gaye, J. Nyx)
Produced by
Marvin Gaye
OF MOTOWN RECORD CORP.
A TRADEMARK OF MOTOWN RECORD CORP. © 1971
"WHAT'S GOING ON"
MARVIN GAYE
S-310
Side 1
HS-1867
A4RS-2682-2
STEREO
1. WHAT'S GOING ON 3:51
(A. Cleveland, M. Gaye, R. Benson)
2. WHAT'S HAPPENING BROTHER 2:57
(J. Nyx, M. Gaye)
3. FLYIN' HIGH (IN THE FRIENDLY SKY) 3:40
(M. Gaye)
4. SAVE THE CHILDREN 3:04
(A. Cleveland, M. Gaye, R. Benson)
5. GOD IS LOVE 2:31
(M. Gaye, A. Gaye, E. Stover, J. Nyx)
6. MERCY MERCY ME (THE ECOLOGY) 3:05
(M. Gaye)
Produced by
Marvin Gaye
A PRODUCT OF MOTOWN RECORD CORP.

Fin des années soixante, la guerre fait rage. Souvent, dans les high schools, des gamins de seize ans sont convoqués chez le principal. Et incorporés aux Marines. Camp d'entraînement, séjour en Corée, direction Saïgon. Beaucoup, lorsqu'ils reviennent en Amérique, en permission, racontent à leurs ex-condisciples des histoires terrifiantes L'Amérique prend l'habitude de suivre la campagne du Sud-Est asiatique comme un nouveau feuilleton télé, guerre et gore. Dans son palais de Detroit, Marvin Gaye s'interroge. Durant toutes les années soixante, la maison de disques qui l'avait signé, Motown, avait usiné sans relâche la bande-son d'une société ivre d'optimisme. Enfant malheureux, blessé par un père pasteur intransigeant, Marvin était devenu le chantre idéal de *la jeune Amérique*. Qu'il chante du rhythm'n'blues ("Hitch Hike") ou des ballades rusées ("How Sweet It Is To Be Loved By You"), il avait imposé un personnage de crooner dégingandé, toujours vêtu d'or ou de vanille, observant à la lettre les recommandations de l'école de maintien Motown.

En 1971, Marvin profite de l'explosion de la musique noire ébranlée par les furieux coups de boutoir de James Brown, Curtis Mayfield et Sly Stone pour imposer sa vision personnelle à la patriarcale compagnie. Il est difficile aujourd'hui d'entrevoir ce que ce simple LP a pu signifier pour la liberté des artistes noirs, Stevie Wonder en tête. Plusieurs chansons de ce projet dépassent le strict format des deux minutes trente alors de rigueur, tout l'album est conçu comme une suite symphonique, unifié par un groove jazzy et mélancolique qui sied bien au timbre de Marvin Gaye, personnage racé, balayé par le vent et la pluie sur la pharaonique pochette. Et puis il y a le thème général : soudain un artiste Motown discute la réalité moderne américaine. La notion est effarante pour l'époque, un peu comme si Astérix découvrait des sites pédophiles sur Internet.

Pour la première fois donc, un artiste Motown produit lui-même son album, rompant avec une tradition établie de producteurs/éditeurs cherchant à précéder de quelques minutes les goûts du public adolescent, quitte à faire choisir le mix final par une table ronde de galopins attirés chez Motown par une promesse de tournée de glaces. Marvin, lui, travaille avec une vision adulte à long terme. Son voyage de l'âme vise les astres les plus éloignés. En fait, cet album marque sa sortie du tunnel. Depuis deux ans, il n'avait pas donné de concert. Choqué par la mort dans ses bras de la chanteuse Tammi Terrell, il avait fini par se cloîtrer devant sa télévision, faisant une énorme consommation de football américain (tentant même de devenir membre de l'équipe des Detroit Lions — sans succès).

Un jour, tandis que la Compagnie s'impatiente et réclame son retour en studio, deux façonniers maison lui apportent un titre vibrant : "What's Going On". Ce morceau gracile, fluide, interrogateur, tombe au moment où la Garde nationale américaine ouvre le feu sur une manifestation étudiante anti-Vietnam à l'Université de Kent (Ohio), faisant quatre morts (et une chanson de Crosby, Stills, Nash & Young). *"Soudain*, dira Gaye à son biographe David Ritz, *l'idée de chanter une bluette de trois minutes sur la lune en juin m'a semblé quelque peu dérisoire."* D'autant que les ghettos noirs sont en première ligne, subissant la présence d'une police répressive, théâtre de mille coups fourrés, libérant les loups qui sommeillent dans l'âme de frangins percutés par un destin cruel. Partant du ton de "What's Going On", le prince de Motown indigné va construire une suite exigeante et introspective dans laquelle il est question de la répression, du spectre vietnamien (le propre frère de Marvin est un Marine, la chanson "What's Happening Brother" s'adresse à lui). En fait, cet album est un polaroïd de l'Amérique noire, avec les arnaques du ghetto ("Inner City Blues"), l'environnement ravagé — "Mercy, Mercy (The Ecology)" (première fois où le mot est employé dans une chanson) — les enfants massacrés, perturbés, laissés-pour-compte ("Save The Children").

Marvin ne s'oublie pas dans cette description cinglante : "Flyin' High (In The Friendly Sky)" est l'admission sans ambages de ses addictions diverses et variées. *"Je le sais, je suis accroché"*, confesse-t-il au détour du couplet d'un titre tout en ruades divines, description d'un vol de nuit au-dessus des lueurs de l'Amérique, vieux gratte-ciel cubiques en forme de shooteuses escaladant les nuages.

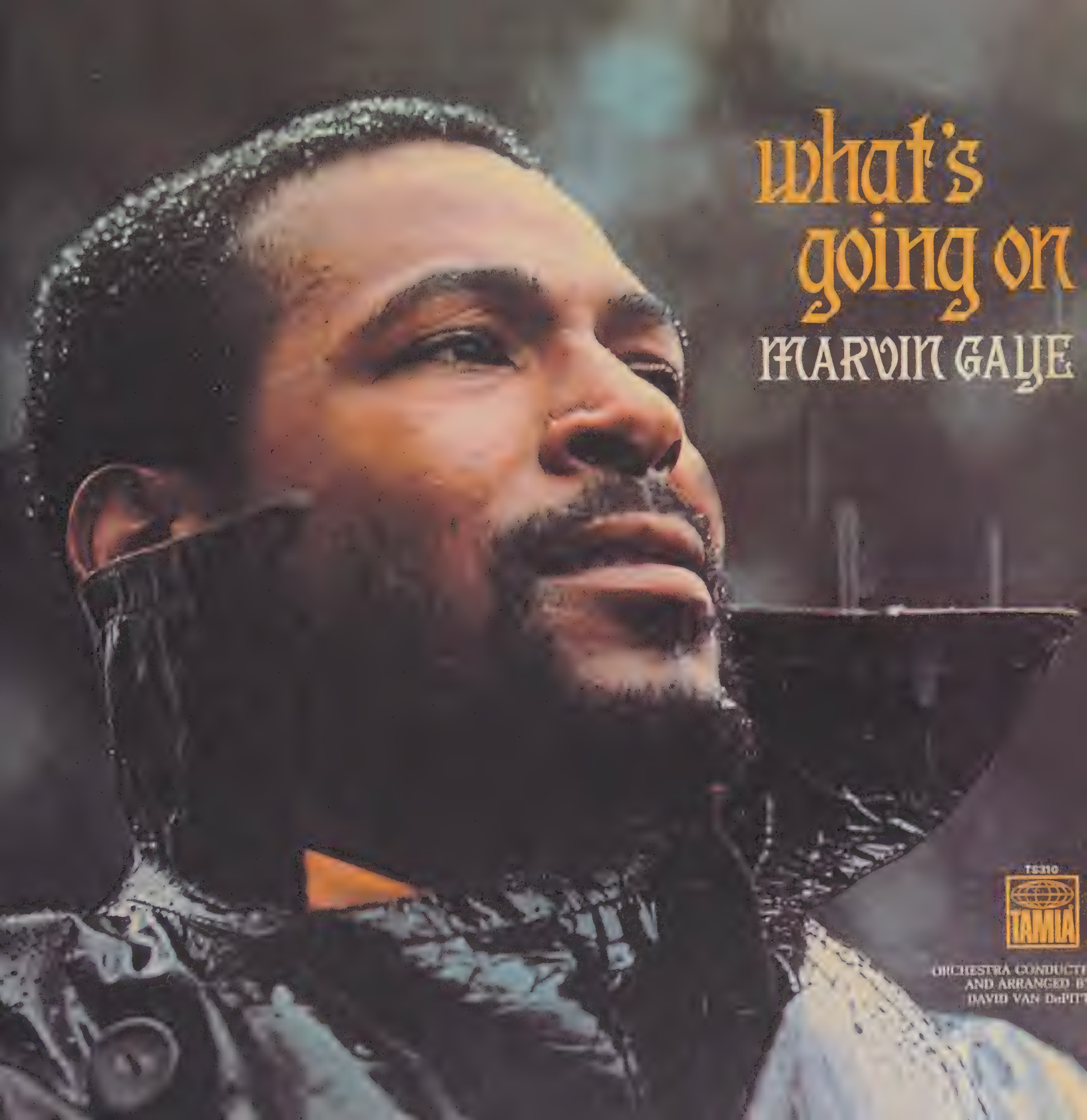
Face à ce monde en décomposition, le crooner prend acte de sa petitesse et adresse une ultime prière au Tout-puissant dans la chanson "Wholy Holy", clef rédemptrice du projet : seule une entité divine pourrait sauver la planète et ramener les hommes au bon sens. Dans ce titre imparable et salvateur, le grand Marvin résout une fois pour toutes la contradiction du théorème de Sam Cooke et prouve que le sacré peut surgir au milieu d'un album totalement pop, donc en milieu profane.

Au cours de cet enregistrement, un accident miraculeux catapulte le chanteur dans l'avenir : il enregistre une première voix de la chanson "What's Going On" sur une piste, puis une autre voix sur une seconde piste. Son intention première est de les comparer. A la réécoute, un ingénieur commet une erreur, filtre les deux voix en mono et permet au crooner de développer un style unique, comme si son âme troublée proposait deux visions de la chanson en même temps. Tournant comme un lion en studio, micro à trente centimètres de sa bouche, Marvin termine son projet d'une stupéfiante cohérence après un marathon de dix jours au cours desquels l'arrangeur David De Pitte appose des touches de cuivres et de cordes pour donner au disque son flow unique, palpitant. Le mixage est bouclé le 5 avril 1971 pour se voir opposer un refus catégorique de Berry Gordy. Il faudra un nouveau mix plus policé, moins urbain, pour que l'album paraisse enfin et devienne un classique instantané. "What's Going On" est ressorti en 2001, dans un coffret luxueux sublimé par la juxtaposition du mix inédit intitulé *Detroit* placé à la suite du mix classique *Gordy*. Un brûlant concert de mai 1972 occupe un second CD et permet d'entendre le pharaon défendre son projet devant une foule extasiée, au Kennedy Center. Personne n'imagine alors que "WGO", porté par deux hit-singles imparables, deviendrait la meilleure vente d'albums Motown de tous les temps. Typiquement, Marvin affirmerait aux journalistes *"n'être responsable de rien"*, que *"c'est Dieu qui avait tout donné"*. Interrogé par les médias, le Révérend Jesse Jackson constaterait éberlué que Marvin Gaye était sans doute le plus grand prêcheur américain. Trente ans plus tard, cette remarque semble toujours aussi plausible.

Première parution
21 mai 1971

Réédition CD 1984, puis 1994, et version Deluxe en 2001

"Marvin me manque, son amitié me manque, son humour me manque. Nous nous sommes tellement amusés. Et je vis toujours dans la crainte de 'Whats Going On'."
SMOKEY ROBINSON


what's
going on
MARVIN GAYE
TS310
TAMLA
ORCHESTRA CONDUCT
AND ARRANGED B
DAVID VAN DePITT

THE ALLMAN BROTHERS BAND AT FILLMORE EAST
FRAGILE
ALLMAN BROS.
FRAGILE
ALLMAN BROS.
ALLMAN BROS
FRAGILE

The Allman Brothers Band

“At Fillmore East”

Capricorn/ Universal

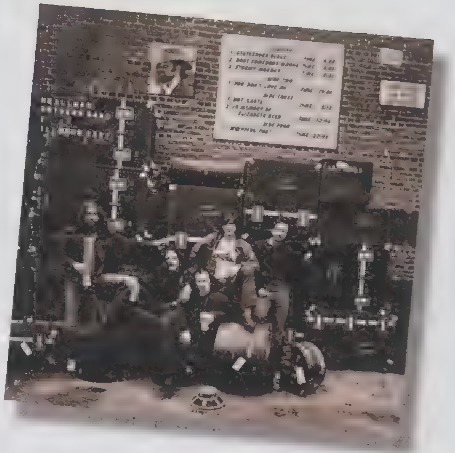
Cet album est l’un des trois grands live mythiques, avec le Who “Live At Leeds” et le Deep Purple “Made In Japan”. Ce double a défini une décennie de rock sudiste. Aujourd’hui encore, une formation nommée Allman Brothers continue de tourner, rejouant chaque soir la quasi-intégralité du live de 1971 pour des foules extatiques. “The Allman Brothers Band Live At Fillmore East” est donc enregistré les vendredi 12 et samedi 13 mars 1971, à raison de deux shows par soir. Tout à fait incroyablement, les Allman commencent le premier show du premier jour avec une section de cuivres complète. Convoqué par Atlantic, le génial ingénieur Tom Dowd comprend en un éclair qu’il faut épurer le propos. Dès l’entracte, il parle à Duane. A l’aube, bandes en main, Tom et le groupe foncent aux studios Atlantic pour en avoir le cœur net. Improvisations collectives, grands dérapages de slide, griffures de bottleneck, tout semble immortalisé par le 16-pistes. Les musiciens se regardent quelques secondes, comparent le set avec cuivres et celui sans et hochent la tête. Pensifs. Les cuivres ne reviendront pas. Et des années durant, étudiants et amateurs resteront éberlués par la folie de jouer déployée par les six musiciens. Leur synchronisme. Leur entente quasi télépathique. En ce soir mythique, les Allman jouent avec une grâce et une expertise qui vont défier le temps.

Jaimoe et Butch, les deux batteurs camionneurs propulsent la machine. Duane joue ses parties de bottleneck avec une exubérante confiance (à preuve cette inoubliable version de “Statesboro Blues” qui ouvre le bal). Le deuxième morceau est une reprise du classique d’Elmore James, “Done Somebody Wrong”. L’harmonica de Thom Doucette prend le premier solo, suivi par un mémorable break de Dickey Betts, rattrapé par une cascade de notes hystériques miaulées par Duane, *chien du ciel* pointant sa slide sur le manche de sa Gibson SG accordée en open de *ré*. Ayant dûment étudié le message des vieux bluesmen, Elmore James et Robert Johnson notamment, Duane Allman prend le problème aux tripes et imagine ce qu’auraient joué ces titans du blues dans un contexte rock.

Arrive le standard “Stormy Monday”, titre popularisé par Bobby *Blue* Bland au début des années 60. La voix de Gregg mérite mention : l’organiste platine sonne comme un ermite sur les épaules duquel reposeraient tous les problèmes de la planète. Puis, dans l’écrin tressé par ses compagnons, Duane évacue des solos ruisselant de notes, élargissant à la diable la gamme blues.

“You Don’t Love Me” est le pont entre l’ancien style Allman des albums studio et le choc à venir. Sur les six premières minutes, le groupe s’autorise le classique déploiement florilège avant de laisser Duane et sa Les Paul en action solitaire. *“Joue toute la nuit, mec !”* hurle alors un spectateur, et il semble que c’est exactement ce que le Chien Fou va faire. Au bout de vingt minutes, le message est clair : non contents de s’approprier un vieux blues, les Allman viennent de le foudroyer, le réduire en miettes et le reconstruire, emmenant leur public sur des plans qu’on jurait jusque-là réservés aux jazz aficionados.

Titre instrumental, “Hot ’Lanta” est dévolu au bassiste. Là où la plupart des concurrents de la catégorie rock se seraient contentés d’imposer un drive sur deux notes, le fougueux Berry Oakley ponctionne son manche et s’offre une très inhabituelle exploration de la gamme. A l’évidence, ce musicien a fait ses débuts à la guitare. Quel que soit le point de chute du patron, il se retrouve toujours à l’endroit exact de son arrivée, offrant une assise de notes aussi solides qu’économes. La foule semble effarée de la cohésion de l’ensemble, de l’élévation tonique du discours. Aujourd’hui encore, l’auditeur perçoit nettement le *“ah”* de surprise collective en fin de “Hot ’Lanta” avant le déluge d’applaudissements.



Mais le meilleur reste à venir.

Dès cette époque, les Allman retravaillent leur nouvelle pièce de bravoure, “In Memory Of Elizabeth Reed”, composition de Dickey Betts. Bien sûr, tout le début du titre appartient au guitariste compositeur qui se lance dans une série de plaintes obtenues en variant le volume de sa guitare (effet qui n’est pas sans rappeler les brumeuses cornes de Miles sur “Kind Of Blue”). La basse est agressive et pousse les guitaristes à se mesurer à Coltrane. Ce que fait très sensuellement Duane Allman sur le reste du titre. *Le pinacle de sa carrière* ? Certains biographes l’affirment. La dernière face du double album était occupée par “Whipping Post”, petit morceau standard du premier album des Allman Brothers qui dure désormais 22 minutes de folie incandescente. Soudain Gregg Allman chante comme un mourant roublard. Il expédie ses guitaristes à la pêche, et les deux hommes vont tresser un bouquet de lignes mélodiques virevoltant et tourbillonnant, jusqu’à ce que Duane signale l’apocalypse imminente par de furieux appels de guitare. Il y eut tant d’amateurs que la suite et la fin de ce concert d’anthologie se retrouvèrent sur le double posthume “Eat A Peach”. Mais la déesse de la vengeance s’acharne sur les hardis compagnons.

En six mois, un roadie, puis Duane et enfin Berry le bassiste, 24 ans tous deux, vont disparaître dans de mortels accidents.

Alors restons en 1971, à l’aube finale qui pointe sur la fin du dernier set. Des cris de surprise et de désespoir accueillent le départ du groupe. Intransigeante, la foule extatique en redemande... Duane revient et se fend de cette touchante explication : *“Attendez, il est six heures du matin, on a tout enregistré. Vous êtes sur la bande, nous sommes sur la bande. Ce sera notre troisième album, merci.”* Hilare, le guitariste quitte la scène.

Moins de six mois plus tard, c’est la Terre qu’il quittait, percuté par un camion alors qu’il conduisait fièrement sa Harley sur une petite route de Georgie.

Tout aussi fâcheux semble le mixage *révisionniste* des versions CD surveillées par un Tom Dowd. Tout à fait étrangement, les interventions de Duane ont été revues à la baisse (le solo de “Lizbeth Reed” traficoté !) et la basse de Berry Oakley n’est plus *la* force dominante qui drive le groupe. La disparition des réactions chaleureuses du public réclamant à cor et à cri “Whipping Post” a achevé de convaincre les aficionados de ne se séparer sous aucun prétexte du vinyle original.

Première parution juillet 1971

Quatre discutables éditions CD La meilleure à ce jour : “Original Masters Recordings”, 1992

Incroyablement, la célèbre photo du groupe par Jim Marshall fut prise non à New York, mais à Miami, quelques jours plus tard.

STEREOPHONIC
WHO'S NEXT
THE WHO
DECCA
1. BABA O'RILEY (4:58)
2. BARGAIN (5:33)
3. LOVE AIN'T FOR KEEPIN' (2:11)
4. MY WIFE (3:35)
5. THE SONG IS OVER (6:14)

The Who

"Who's Next"

Polydor/ MCA/ Universal

Récapitulons : quand il écrit "Tommy", Pete Townshend sait que dans l'accélération de la fin des sixties, son groupe à hits mod simplistes est sur le point de devenir aussi obsolète que les Kinks ou les Animals en Amérique. Avec un flair aussi faramineux que la taille de son appendice nasal, il sent également que le rock a désormais besoin de *respectabilité*. Puisqu'on parle musique, pourquoi ne pas tenter le bon vieux coup de l'opéra ? "Tommy" était l'ultime plafond, soixante-quatorze minutes et cinquante-huit secondes anthologiques, un double album à pochette dépliante avec livret, un véhicule nouveau qui, en dépit de sa bien compréhensible emphase, avait donné aux gamins un sérieux coup de main : *"Mais si m'man, je t'assure, je suis en train d'écouter un opéra..."* Il y a des mots qui clouent le bec aux vieux. La performance de Woodstock et le brûlot de Leeds firent la farce. Désormais les Who étaient au pinacle et les journaux rock considéraient Pete Townshend comme Wagner réincarné. Sauf que *Wagner* s'était mis à délirer dans Melody Maker, affirmant qu'il allait sortir un projet dantesque, un nouvel opéra intitulé "Lifehouse", parabole terminale renouant avec une intense action d'avant-garde qui répondrait à toutes les questions d'une génération sur ce monde décrépi et manipulé en haut lieu. "Lifehouse" donnerait des noms, offrirait la solution. *"Ce projet*, clame le compositeur unique des Who dans un brouhaha assourdissant, *sortira en disque* et *en film."* Pour couronner le tout, ce suprême chef-d'œuvre serait enregistré lors d'une série de shows expérimentaux à Londres. Et là, tout y passe : n'annonce-t-il pas en vrac des synthétiseurs en quadriphonie, une performance permanente, la possibilité pour le public d'intervenir en direct sur ce projet de libre création révolutionnaire...
Mais depuis "Tommy", Kit Lambert, le manager des Who, le mentor de Townshend, est devenu un junkie. Il s'avère vite incapable de donner son impression à Townshend sur les démos qui s'amoncellent à profusion, encore moins de structurer l'énorme projet. Absolument pas filmés, les shows de Londres tournent à la répétition générale. Tentant encore d'y croire, les Who décident de s'isoler à New York. En arrivant au studio Record Plant en mars 1971, Townshend découvre son ami Kit dans un tel état que sa réponse sera la plongée dans un éthylisme frénétique (une, puis deux bouteilles de cognac par jour). Moon, Daltrey, Entwistle et le pianiste Nicky Hopkins accusent le coup. Tous les producteurs pressentis, Glyn Johns l'ingénieur des Stones en tête, tournent casaque. De retour à Londres quelques masters sous le bras, les Who se regroupent aux Studios Olympics avec Glyn Johns, désormais *producteur associé*. Là, ils réussiront à finaliser une douzaine de chansons en avril et mai 1971. Fin juin, tout "Lifehouse" est mixé. Mais Glyn Johns sonne l'alerte rouge : cet opéra ne fonctionne pas. Aucune ligne force ne se dégage des quatre faces, aucun concept mémorisable ne prend corps comme dans le monumental "Tommy". La maison de disques s'inquiète, promoteurs, fans et rock-critics retiennent leur souffle. Glyn Johns casse le projet initial, charcute le bébé et découvre un album simple, rock, vivant, viable : "Who's Next".

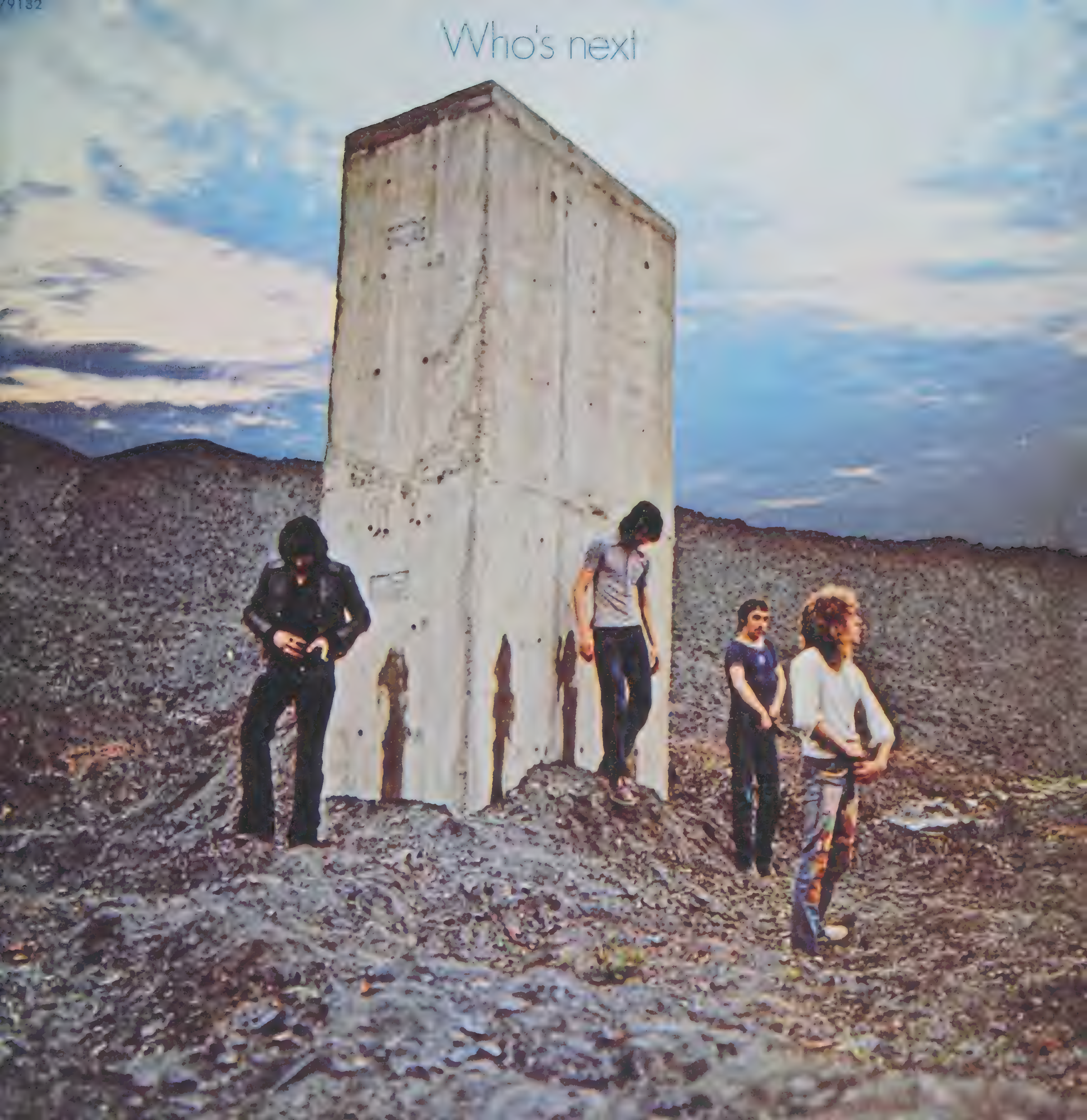
THE WHO
"my wife"
"baba o'riley"
Polydor

Townshend en restera inconsolé. Est-ce lui qui, écœuré, choisit la publicité pour le disque, cette photo de deux énormes putes trash et vinyle surmontées de la mention *à qui le tour ? (who's next ?)* ? Pourtant, le visiteur de l'an 2000 découvrira dans "Who's Next" un monumental disque de rock, l'un des meilleurs de tous les temps. Durant les trente premières secondes du premier morceau, "Baba O'Riley", une séquence de synthétiseur (ARP) lancinante et jouée à la main catapulte le rock dans ce qu'on appellera un jour l'ère techno. *C'est la première fois qu'on en entend.* Ensuite, pour l'honneur car ils n'ont pas encore renoncé à tout, les Who démolissent leurs instruments avec la démence convulsionnaire d'un monstre évadé de ce mouvement prétentieux qui est en train de virer au grand rock'n'roll circus showbiz. Il y a une rage d'aliéné dans les hurlements de Daltrey, ses *"Yeaaaaahhhh !"* de hurleur fou. Tout le disque est de ce calibre, soutenu par la basse gironde d'Entwistle et les cabotinages chaotiques de Moon l'Esprit Frappeur. Les synthés sont partout : ils giclent en solo final sur "Going Mobile", l'hymne absolu aux Vespa. Ils bataillent lors du monstrueux affrontement final techno/ punk de "Won't Get Fooled Again". Duel incandescent : Moog contre guitare, horreur et damnation, mais le résultat bat à plates coutures toute la concurrence. Sans même s'en rendre compte, à cause du désespoir imbécile qui les accablait en ce maudit printemps 1971, les Who étaient en train d'offrir au monde une musique redevenue dangereuse et belle. Certes, ni Marshall McLuhan, ni Noam Chomsky ne se sentiraient autrement interpellés par le message sous-jacent de ce sixième album des Who. *So fucking what ?* D'autant que "Who's Next" permet d'apprécier pour la dernière fois un groupe de rock d'autant plus immense que pétrifié dans ses contradictions internes. Et si "Who's Next" touche tant, n'est-ce pas parce que les Who l'ont toujours considéré comme le ratage de leur carrière ? Les rockers savent bien que l'intérêt du rock ne réside pas dans les opéras... *We don't get fooled again.*

**Première parution
25 août 1971**

Excellente réédition parfaitement remasterisée et augmentée de bonus tracks signifiants sur le CD Universal 1995

Il semble évident que les Who envoient un message à Stanley Kubrick, non ?


79132
Who's next

imagine
john lennon

John Lennon

“Imagine”

Apple/ EMI

Depuis la fin des Beatles, John Lennon n'était pas revenu au sommet des charts... McCartney et Harrison, eux, avaient décroché de solides numéros un anglo-saxons. C'est donc le 23 juin 1971 qu'il commence à enregistrer l'album “Imagine” dans le studio privé (Ascot Studio) de son manoir de Tittenhurst Park. Le premier matin du premier jour d'enregistrement, Lennon s'assied derrière son piano immaculé. Il joue à ses musiciens assemblés le morceau qui donnera son titre à l'album. Puis, jusqu'au 2 juillet, la petite équipe enregistre neuf titres (“San Francisco Bay Blues” ne figurera pas sur le final). Le groupe est excellent. Klaus Voorman à la basse, Alan White (futur Yes) à la batterie, Lennon et George Harrison aux guitares, Nicky Hopkins au piano, Joey Molland et Tom Evans de Badfinger à la guitare... Phil Spector produit avec une rare discrétion. Plutôt éloigné des effets gros mur de son à la “Instant Karma”, Spector double les voix de Lennon et les charge d'écho. Mais tout ici est terriblement soigné, somptueux. George Harrison, bien sûr, a des doutes existentiels. Plusieurs fois il insiste auprès de Lennon pour refaire ses solos sur “Gimme Some Truth” et “How Do You Sleep”. Lennon, agacé : “*Mais tu n'as jamais mieux joué !*”, avant de conclure à la cantonade : “*Il referait ses guitares jusqu'à la nuit des temps si on le laissait !*”

Ambiance détendue. Lennon est sûr de son coup. “*Spector retranscrit fidèlement les sons que j'ai dans la tête*”, explique-t-il à son batteur. Les séances apportent leur lot classique d'incidents. Déjà, un fan américain particulièrement perturbé nommé Claudio tourne autour de la villa Lennon. La nuit, il dort dans les arbres. Les Lennon apprivoisent le rôdeur, l'amadouent, l'invitent à déjeuner. Toute la séquence de cette rencontre incroyable entre Claudio [illegible] et Lennon [illegible] figure au film, toutes les séances Imagine ayant été immortalisées par une caméra qui n'oublie aucun détail, ni aucun incident.

Le 3 juillet, John et Yoko s'envolent pour New York. Installés au Record Plant, les 4 et 5 juillet 1971, ils terminent trois chansons (“It's So Hard”, “I Don't Want To Be A Soldier” et “How Do You Sleep”). Ils sont rejoints par le légendaire saxophoniste King Curtis qui souffle pour Lennon ses derniers solos enregistrés (le King sera poignardé par un cambrioleur surpris dans son escalier, moins de six semaines plus tard).

Mais dans quel état d'esprit se trouve John Lennon au moment de graver ce qui va devenir son plus immense classique ? À vrai dire, il l'avouera plus tard, un peu revenu de ses expériences existentielles sur l'album précédent (“Plastic Ono Band”, jugé désolant par les critiques comme le public), Lennon reconnaîtra volontiers avoir “édulcoré” le message pour obtenir la satisfaction de retrouver le très grand public. On peut trouver [illegible] le [illegible] qui accompagne le disque. Lennon [illegible] pourtant. Interviewé en 1980, il déclare : “[illegible]” Cet accompagnement [illegible] est la clef du disque, son fil rouge. C'est l'offrande du Lennon amoureux qui déambule avec sa dulcinée, tous deux en cape noire (!) dans les bosquets brumeux de son manoir... En fait, Lennon est surtout extrêmement contrarié par son ancien compère McCartney, coupable selon lui de tous les maux. De plus, croyant avoir perçu une légère critique dirigée contre lui personnellement dans la chanson ”Too Many People”, de l'album “Ram”, numéro un mondial, McCartney se retrouve tête à claques désignée du titre “How Do You Sleep”. Le riff de guitare rappelle les Who et Lennon pose dessus une descente en flammes de son vieux partenaire. Les coups sont sauvages : “*Le seul truc que t'aies fait, c'est 'Yesterday'. Depuis, tu n'es qu' 'Another Day'...*” Et pis encore. Passant jeter une oreille sur le mixage final à New York, le manager Allen Klein frôle la crise cardiaque en découvrant la chanson. Craignant à très juste titre un procès en diffamation, il force Lennon à atténuer les coups, dévier les références, allant jusqu'à suggérer de nouvelles rimes qui allégeront la charge. Incroyablement, Lennon obtempère. Beaucoup plus tard, il regrettera l'attaque et marmonnera que “*comme dit si bien Dylan, quand on écrit des trucs pareils, c'est du truc qu'on écrit sur soi*”.

john lennon
IMAGINE
it's so hard

Pour le reste, “Imagine” n'est vraiment pas un disque gai. Plus de trente années plus tard, la noirceur des thèmes reste évidente. Lennon semble dégoûté, écœuré par lui-même. D'ailleurs, il ne s'aime pas en amant (“Jealous Guy”), en haineux (“How Do You Sleep”). Pour couronner le tout, il fait des attaques de parano (“Gimme Some Truth”). Pour Lennon, le message entier de l'album se résume à la chanson “Imagine”. Celle-là, il y croit. Il devine son explosion mondiale, sa portée future. Ne demande-t-il pas à Alexandro Jodorowsky (réalisateur de “El Topo”, film fétiche des Beatles) d' “*aider à traduire en espagnol une nouvelle chanson intitulée 'Imagine' qui pourrait faire beaucoup de bien au monde*” ?

Incroyablement, Lennon ne se trompe pas.

On sait qu'il a écrit le texte au dos d'une note d'hôtel, en avion. Composé la musique à la maison. Numéro trois aux USA dès sa sortie, ce titre reste aujourd'hui un incontournable des radios internationales, publicités, moment de recueillement universel, etc. “Imagine” n'aura même pas les honneurs d'un 45 tours anglais. Lennon annulera la sortie prévue pour lui préférer un 45 tours de combat, “Happy X-mas (War Is Over)”. Mais là encore, le message du prophète n'est pas très différent : c'est vous qui décidez.

Aujourd'hui encore, “Imagine” (la chanson) reste son morceau le plus connu, celui que le gouvernement américain a interdit de passage radio au lendemain du 11 septembre, celui qu'on entend à peu près cinq fois par semaine un peu n'importe où mais pas n'importe comment dans le monde occidental. Du coup, certains ont voulu oublier ce titre. “[illegible]” [illegible] Albert Goldman, [illegible]. [illegible] Lennon disait : “C'est le meilleur [illegible].” Et [illegible], c'est [illegible] vous qui décidez.

Première parution LP : septembre 1971

“Imagine”
la chanson donne
“Imagine” l'album
qui donne
également
“Imagine” le film,
sans doute
la première
vidéo rock de
tous les temps.

*“Votre Majesté,
je vous retourne
ma médaille de
Membre de l'Empire
pour protester
contre le soutien
de l'Amérique au
Vietnam et aussi
pour faire parler
de mon nouveau
disque.”*
JOHN LENNON

Led Zeppelin

"IV"

Atlantic/ Warner

10 103
led zeppelin
black dog
misty mountain hop

C'est à l'automne 1971 que la nouvelle déclenche une énorme joie dans les bureaux des disques Atlantic : le quatrième album de Led Zeppelin, groupe mammouth, sortira bien avant Noël, en dépit d'un mixage long et périlleux. Mais, douche froide, lors d'une conférence de presse, l'immense Peter Grant, gargantuesque manager, lâche sa bombe : ses poulains exigent — fait sans précédent — une pochette sans nom, sans titre, sans numéro de catalogue, ni référence. Chez Atlantic, on parle soudain de *"suicide commercial"*. Le groupe cherche-t-il la guerre avec sa maison de disques ?

De fait, c'est un certain nombre de journaleux mal embouchés que Led Zeppelin visait. Depuis deux ans, une meute de critiques criblait le dirigeable de banderilles barbelées, affirmant que le succès de ses trois premiers albums était imputable à une colossale stratégie publicitaire et non à un talent musical équivalant à ceux des Cream ou de la Hendrix Experience.

Avec cette pochette totalement vierge de toute inscription, Jimmy Page veut *"laisser parler la musique"*.

Fort heureusement, la musique est ici fabuleuse : riffs chromés, batteries nucléaires et hurlements de prima donna sertis d'arrangements roués. Le Zeppelin à son plus haut niveau. Depuis un an, le quatuor couchait des titres sur bande. Commencées au Studio Island dès le glacial mois de décembre 1970, les séances avaient repris dans un vieux manoir posé dans la campagne anglaise où Fleetwood Mac avait ses habitudes. Dès que John Bonham installe sa batterie dans le hall, une incroyable acoustique se développe et les idées commencent à circuler librement. Le studio 16-pistes des Rolling Stones et l'ingénieur Andy Johns feront le reste. Amplis et microphones sont répartis entre la salle à manger, les escaliers, les salles de bain. Selon Jimmy Page : *"Nous n'avons pas arrêté de tout bouger. L'acoustique de ce disque est unique. Elle affecte votre subconscient."* En un mois, l'album est presque terminé. Abondance créative : d'autres morceaux ("Boogie With Stu", Nightflight") se retrouveront quatre ans plus tard sur "Physical Graffiti". Mais surtout les musiciens habitent ensemble, vivent sur place et enregistrent au gré de leurs envies, *"sans tomber dans le quatre-vingt-seize prises d'affilée"*. En gros, si au bout de deux heures les titres ne sont pas finalisés, ils sont carrément abandonnés, souvent pour de salutaires visites au pub local. Evidemment, cette ambiance est payante : lors d'une déconnade sur le "Keep A Knockin" de Little Richard, Bonzo délimite une intro fulgurante sur laquelle Page renchérit sèchement. A l'arrivée, "Rock And Roll", chef-d'œuvre de concision, d'humour et de bravoure. De retour à Londres, chez Island, les quatre compères peaufinent lentement un mois de bande et terminent notamment "Four Sticks" (boogie sur lequel Bonzo fracasse ses caisses avec quatre baguettes, deux dans chaque main). Là encore, Page complète "Black Dog" en branchant sa Les Paul dans une cabine Leslie et en triplant ses riffs (il en joue trois superposés et différents : un à gauche, un à droite, un au milieu).

ATLANTIC
SD 7208
LED ZEPPELIN
STEREO
ONE
ATLANTIC
SD 7208
LED ZEPPELIN
STEREO
TWO

Mais surtout Page veut un grand studio pour réussir ce qu'il pressent comme un énorme moment épique : "Stairway To Heaven". Au départ, le guitariste triture un riff de Randy California (Spirit) sur une guitare acoustique Harmony. A Headley Grange, Robert a griffonné un texte lyrico-mystique. A la demande de Page, John Paul Jones construit un arrangement qui monte crescendo, bougeant le tempo, l'accélérant. Le solo initial est enregistré en un éclair, Jimmy ayant ressorti de son étui la fameuse Telecaster psychédélique qu'il utilisait à l'époque des Yardbirds. Les riffs de la fin sont cisaillés sur cette Les Paul 1959 que Joe Walsh avait offerte au guitariste. Cette chanson épique est l'un des grands moments de l'album — vingt ans après sa sortie, les radios US annonçaient un total de 2 874 000 passages, aujourd'hui on frôle les 4 millions — mais faisant là encore preuve d'une indépendance rigoriste, le groupe refusera toujours de publier "Stairway To Heaven" en simple, forçant les fans à emprunter les chemins complexes d'un album surpuissant, bible du hard rock, disque de chevet de générations de guitaristes, de Bertignac à Slash.

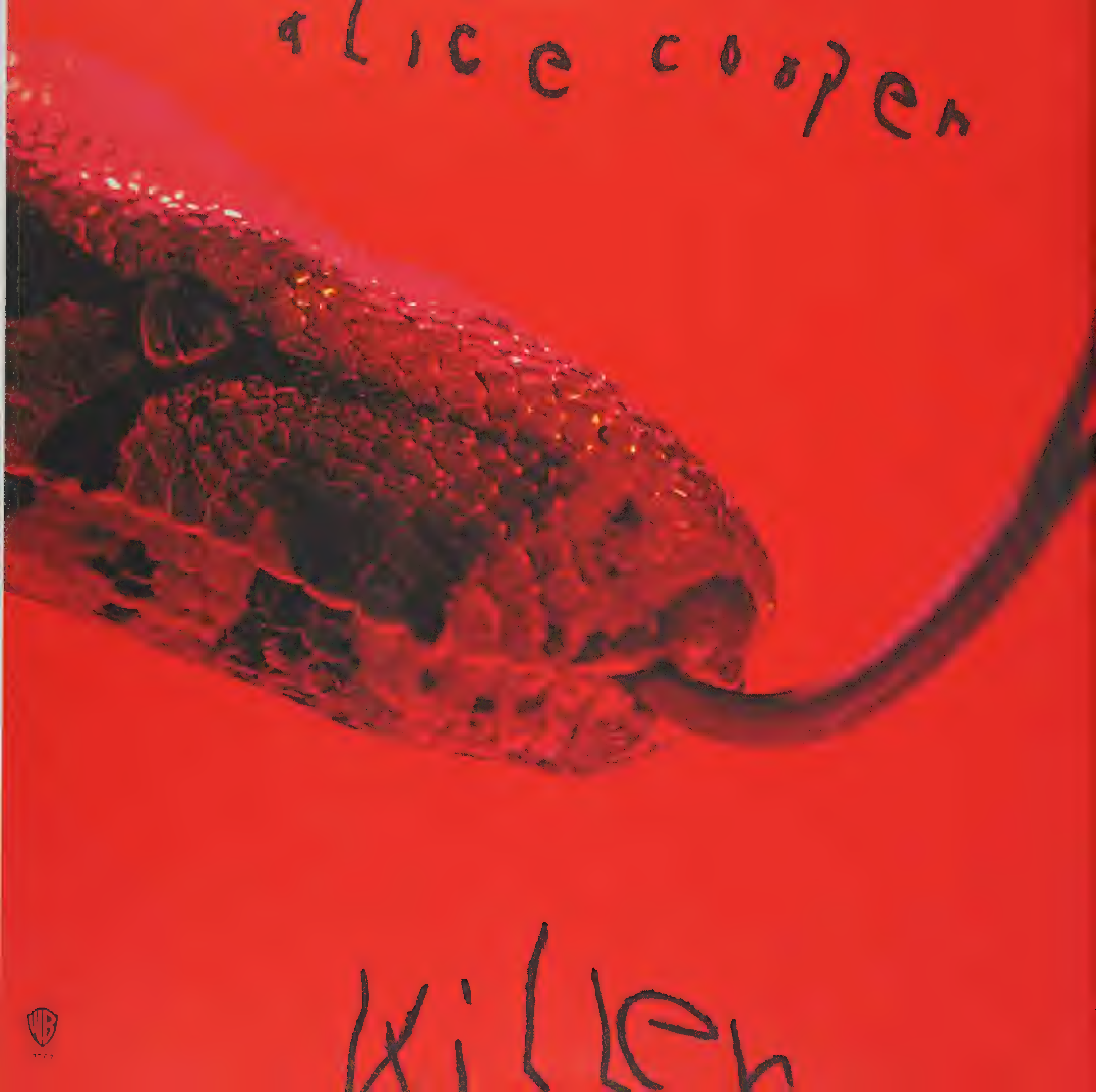
Aujourd'hui encore, ni Page ni Plant ne tiennent "Stairway To Heaven" pour le grand moment du disque, le guitariste préférant désigner l'homérique finale, "When The Leevee Breaks", le chanteur parlant de "Stairway..." comme de *"la foutue chanson de mariage"*. Dès la fin de l'enregistrement, Andy Johns suggère un mixage aux Sunset Studios de Los Angeles. Jimmy Page débarque en ville ses bandes sous le bras en même temps qu'un tremblement de terre. Quand Page revient à Londres, le groupe est consterné par un résultat peu probant. Ce premier essai sera effacé (hormis "Leevee") et le mixage est enfin finalisé à Londres, aux studios Trident. Très vite le dirigeable repart en tournée et, le 5 mars 1971 à Belfast, "Black Dog" et "Stairway To Heaven" sont jouées pour la première fois en public.

Et la pochette ? Cette fameuse pochette cryptique ? Pour ses trois premiers albums, Jimmy Page, vieil élève en communication visuelle, avait su pénétrer les esprits par des visuels délirants. Cette fois, il part d'une photo de vieux portefaix dénichée dans une brocante de Reading : *"Ce vieil homme portant un fagot est en harmonie avec la nature."* Le mystérieux portrait est photographié dans un ensemble de HLM en destruction, dans la ville de Duddley. La pochette intérieure représente un dessin d'Hermite, neuvième lame du livre de Thot, indiquant la solitude du sage qui cherche en lui-même. Pour couronner ce puzzle, chaque musicien fait dessiner son logo. Pour Plant une plume, pour John Paul Jones un symbole rosicrucien, pour Bonzo trois cercles. Là encore, Jimmy Page se distingue, dénichant un symbole cabalistique qui pourrait provenir du manuscrit ésotérique du Dragon Rouge, mais que les fans américains, peu portés sur les recherches occultes, baptiseront le Zoso.

Et le disque ? C'est un projet révélateur : les Zeppelin vivent alors entre deux mondes. La campagne anglaise où ils habitent avec leur famille, et les fastes de Hollywood, ville de tous les excès où les attendent leurs groupies chéries ("Going To California"). Numéro un en Grande-Bretagne durant un mois, le quatrième Zeppelin est aujourd'hui considéré comme l'un des meilleurs albums de tous les temps, un de ceux qui ont changé la face du rock, la vie des fans et encore plus certainement la fortune des musiciens.

Première parution
22 novembre 1971

Le petit reporter :
"Comment appelez-vous ce disque ? Zoso ? The Runes album ? Four Symbols ?"
Jimmy Page :
"Nous l'appelons le quatrième album."


alice cooper
killer

Alice Cooper

"Killer"

Varner Brothers

Combien sont-ils à avoir écrit des hymnes adolescents qui marquent une génération ? Finalement assez peu... Pete Townshend ("My Generation"), Michel Polnareff ("Sous quelle étoile suis-je né"), Kurt Cobain ("Smells Like Teen Spirit") t bien sûr Alice Cooper dont le "I'm Eighteen" résonnait dans tous les juke-boxes de la lanète comme la définition nihiliste de la crise d'acné adolescente 1970... Le groupe evenait de loin. Signés par Zappa, Vincent Furnier et son gang avaient produit des albums helous, arty, branques mais peu convaincants. Dur de dur, le manager Shep Gordon 'accroche. Envoie ses poulains peaufiner leur style dans une ferme de Pontiac (Michigan). Un choix malin : le groupe a un noyau de crazy Michigan fans purs et durs, et les groupes ocaux proposent le meilleur rock haute énergie d'Amérique.

Le succès d' "Eighteen" (1970) fut colossal. Cooper devient superstar en quelques semaines. *"C'était comme si quelqu'un m'avait agrippé par l'épaule et avait commencé à me ecouer, mais il voulait plus arrêter de me secouer"*...

Le show Killer (car chaque disque du Coop est prétexte à un spectacle renouvelé, ambiance rand-guignol américain) a été écrit durant une pause de trois heures entre deux avions lans un bar de l'aéroport de Chicago, O' Hare. Nous sommes en août 1971 . "Killer" sera a vraie revanche d'Alice Cooper sur les années noires, les gigs miteux, les motels nfestés de rats et de morpions. "Killer" est l'aboutissement de la première époque, e sommet culminant d'un groupe qui plonge illico dans la débauche la plus totale. Tous les journaux glosent sur le budget bière annuel du groupe : 32 000 dollars. A partir de cette époque, Cooper est invariablement photographié une boîte de Bud à la main. Alice Cooper attire tous les dingues d'un continent qui n'en manque pas ! *"Un jour*, raconte-t-il dans ses mémoires, *je suis dans l'ascenseur d'un hôtel avec une superbe Portoricaine à large chapeau blanc. Elle descend au nême étage que moi, regarde ma porte. Trois minutes plus tard, elle frappe. S'assied ur mon lit, dégrafe ses jeans, ouvre son sac et en sort un vibromasseur et une photo le Mick Jagger. Elle se masturbe. J'appelle mon batteur pour qu'il voie ça, il arrive avec e bassiste..."*

C'est dans cette ambiance délirante que Bob Ezrin produit "Killer" lans les studios RCA de Chicago, là même où les Stones avaient complété "Aftermath". Ezrin amène avec lui le grand ingénieur lu son Brian Christian. Ezrin est un gamin de vingt-deux ans, nais il a la touche magique. A fait ses classes dans des studios le Toronto où on usinait du hard rock à la chaîne, Bachman Turner Overdrive, Guess Who... Ezrin a le doigt sur le pouls les FM. Mais en plus des formations susnommées, Alice Cooper offre l'outrage et la perversion... et des riffs l'anthologie.

Ambitieux, Ezrin vise à plus ou moins long terme le concept-lbum (il finira par produire "Berlin" et "The Wall"). Ici on en est tout roche : de même que chaque concert d'Alice se termine par son élimination (pendaison, chaise électrique, etc.), chaque chanson de l'album "Killer" aboutit à la mort d'un ou plusieurs protagonistes. Dès le premier titre, aspiré dans une centrifugeuse, le visiteur surprend Alice en train de fantasmer qu'il écrase sa copine sous sa voiture. Aucun répit, aucun repos. Alice est lancé. Et son groupe passe le turbo. Tout cela très urgent, puisque "Killer" parle de la mort. Grande ou petite. Le deuxième titre, "Be My Lover", raconte d'ailleurs une salace histoire de groupie un peu peine-à-jouir sur un riff avatar de "Sweet Jane" (obligatoire référence de l'époque). "Halo Of Flies" est autrement surprenant. Thème de western tripatouillé à la guitare électrique, basse grondante et voix très Broadway. Incroyable innovation pour l'époque, un des premiers Moog jamais enregistrés surgit dans un contexte basse-guitare-batterie. Le morceau est une magnifique jam de groupe, l'auditeur a la sensation que les guitaristes sont inépuisables.

"Desperado" fut le terrain d'une énorme méprise : tous les critiques rock y virent une tentative ratée de chanson western. En fait, c'est l'intense hommage d'Alice Cooper à son héros Jim Morrison. Si on réécoute attentivement, on perçoit plusieurs marques stylistiques indéniablement Doors, un pont à la "Wishful Sinful", des batteries plus Densmore que nature. Le vers final *"I'm a killer, I'm a clown, I'm a priestess gone to town"* est du meilleur Cooper.

WARNER BROS. RECORDS
KILLER
ALICE COOPER
Executive Producer: Jack Richardson
Produced by Bob Ezrin for Nimbus 9 Productions, Ltd.
An Alive Enterprises Production
BS 2567
(S40015)
SIDE
1
1. UNDER MY WHEELS 2:50
(Michael Bruce-Dennis Dunaway-Bob Ezrin)
2 BE MY LOVER (Michael Bruce) 3:15
3. HALO OF FLIES 8:21
(Alice Cooper-Neal Smith-Dennis Dunaway-Michael Bruce Glen Buxton)
4. DESPERADO 3:25
(Alice Cooper-Michael Bruce)
(P) 1971
STEREO

La face B de tout album hard de l'époque commence par un titre mettant la basse en valeur. Question de largeur de sillon, de relance de l'action. "You Drive Me Nervous" n'enfreint pas la règle. La voix filtrée à travers des tonnes de reverb agonit l'auditeur d'insultes. Cooper accomplit l'exploit de sonner comme un parent pas content. Message reçu. "Yeah, Yeah, Yeah" tente le tube radiomical, "Dead Babies" est une autre affaire glauque. Sur des arrangements vénéneux, Alice énumère une litanie de gamins morts par accident, telle Little Betty qui a avalé une livre d'aspirine. Conclusion : *"Les bébés morts peuvent pas prendre des médicaments sur les étagères."* Humour noir : les arrangements flirtent avec la pop la plus luxurieuse, entre Beatles et Beach Boys. Sur scène, aucune ambiguïté : Cooper décapite au sabre des baigneurs remplis d'hémoglobine. Reste le dernier titre, "Killer". Pathos et effets cinémascope, la lourde machine se met en place, rappelant "Eighteen". Sauf que l'ado à problèmes a déconné. Tout foiré. Il énumère une liste de méfaits longs comme la dette du tiers monde jusqu'à ce que l'auditeur se rende compte que l'homme est dans le couloir de la mort et traîné par des gardiens vers la grande friteuse humanoïde...

WARNER BROS. RECORDS
KILLER
ALICE COOPER
Produced by Bob Ezrin for Nimbus 9 Productions Ltd
An Alive Enterprises Production
BS 2567
(S40016)
SIDE
2
1 YOU DRIVE ME NERVOUS 2:24
2 YEAH, YEAH, YEAH 3:33
3 DEAD BABIES 5:40
4 KILLER 7:07
(Michael Bruce-Dennis Dunaway)
(P) 1971
STEREO

Ni remords ni regrets, passionnante conclusion de l'album dans un déluge de Moog et un bruit terminal. Comme un effet spécial totalement bluffant. C'est cela aussi, en argot teenage de l'époque, un *killer*. Un truc pas commun qui vous coupe le souffle et vous laisse pantelant, scotché au plafond.

Première parution novembre 1971

Sur la pochette, le boa préféré d'Alice, Kachina, photographié par l'homme de Vogue, Peter Turner.

Sly And The Family Stone

"There's A Riot Goin' On"

Epic/ Sony Music

EPIC
STEREO
SLY & THE FAMILY STONE
THERE'S A RIOT GOIN' ON
KE 30986
SIDE 1
AL 30986
1. LUV N' HAIGHT 4:01
2. JUST LIKE A BABY 5:12
3. POET 3:01
4. FAMILY AFFAIR 3:06
5. AFRICA TALKS TO YOU "THE ASPHALT JUNGLE" 8:45
6. THERE'S A RIOT GOIN' ON 0:00
All Songs Written, Arranged and Produced by Sylvester Stewart & Sly Stone
A Stone Flower Production
"EPIC" MARCAS REG. T.M. PRINTED IN U.S.A.
EPIC
STEREO
SLY & THE FAMILY STONE
THERE'S A RIOT GOIN' ON
KE 30986
SIDE 2
BL 30986
BRAVE & STRONG 3:28
(YOU CAUGHT ME) SMILIN 2:53
TIME 3:03
SPACED COWBOY 3:57
RUNNIN' AWAY 2:51
6. THANK YOU FOR TALKIN' TO ME AFRICA 7:14
All Songs Written, Arranged and Produced by Sylvester Stewart & Sly Stone
A Stone Flower Production
MARCAS REG. T.M. PRINTED IN U.S.A.

Oublier Hendrix : la fin des années 60 avait appartenu à Sylvester Stewart. Son groupe fulgurant, mélange de musiciens noirs et blancs hyperdoués, proposait la musique d'une nouvelle génération, dispersant des singles psyché soul qui avaient pour titre "Dance To The Music", "Fun", "Everybody Is A Star", "Hot Fun In The Summertime". Sly And The Family Stone s'étaient élevés à la hauteur de Beatles américains et avaient fait groover le public de Woodstock lors d'une performance totalement exaltante, flash et nucléaire. Le groupe proposait la pop la plus révolutionnaire en mélangeant jazz à la Miles Davis, basses élastiques de James Brown, guitares cosmiques hendrixiennes, mélodies romantiques de BO de western, saupoudrant le tout d'une chapelure gospel ou latino que traversait la voix doo-wop basse de Larry Graham.

Et puis l'épopée fulgurante de la comète Sly And The Family Stone devint un cas historique, un classique du *comment planter une carrière*. Après-Woodstock, la belle cohérence des débuts (disques superbes, concerts déments) semble voler en éclats. Les procès s'abattent sur un Sly qui arrive trois heures en retard à ses spectacles, annule une semaine très attendue à l'Apollo de Harlem, provoque des émeutes par son attitude désinvolte (12 concerts annulés en 1970, 26 en 1971) et s'enfonce dans les drogues dures. A Chicago, commençant un nouveau titre, il s'écrie : *"C'est le morceau qu'on vient de finir, non ?"* La communauté hippie est bouleversée par l'implosion publique de son prophète chéri. Avec ses chapeaux de cow-boy délirants — hello Madonna ! — ses fringues flash et son attitude de maquereau à la redresse, Sly Stone était un héros absolu, le pourvoyeur en bonnes vibrations musicales. Suivent deux années de silence — Epic suspend le contrat de Sly, sort un "Greatest Hits" qui sera énorme aux Etats-Unis et constitue le pendant ensoleillé, heureux de "There's A Riot Goin' On" — album attendu par tous qui voit enfin le jour durant l'hiver 1971.

Porté par un exceptionnel simple ("Family Affair", trois semaines numéro un aux Etats-Unis), le disque est un succès (numéro un, 800 000 ventes US) mais les fans ont du mal à se remettre de l'écoute. Tout "Riot", fruit de deux années d'introspection qui voit Sly s'installer dans une caravane devant le studio CBS après s'être fait expulser de sa villa de Bel Air pour enregistrer à toute heure du jour ou de la nuit (épuisant un record de six ingénieurs), est une plongée dans les abysses d'une âme déchirée. Premier disque *déconstruit* (comme le "Kid A" de Radiohead), "...Riot..." semble vouloir démolir tous les clichés et autres poncifs qui étaient devenus *l'image de Sly*. Fini les chansonnettes guillerettes qui explosaient telles des bulles de Cristal à deux minutes vingt-deux. Onze titres grinçants, somnambuliques. Un seul musicien est mixé en avant : le bassiste Larry Graham qui peaufine un style unique, drivant la machine avec une nonchalance que démentent quelques slaps retors. Le groupe suit ses injonctions avec un professionnalisme total que contrarie la voix du leader. Explosé, tétanisé, déchiré, Sly Stone n'est plus le DJ devenu pop star qui frimait en sequins et bottes de python devant des foules ravies. C'est un mage devenu fou qui psalmodie des textes insondables. Il est ici question de cow-boys cosmiques ("Spaced Cowboys"), tués par des Indiens ("Brave & Strong"). Deux éclairs de joie (le single plus haut cité et "You Caught Me Smilin' ") ne parviennent pas à dissiper l'étrange et finalement superbe malaise qui noie le projet dans un spleen baudelairien.

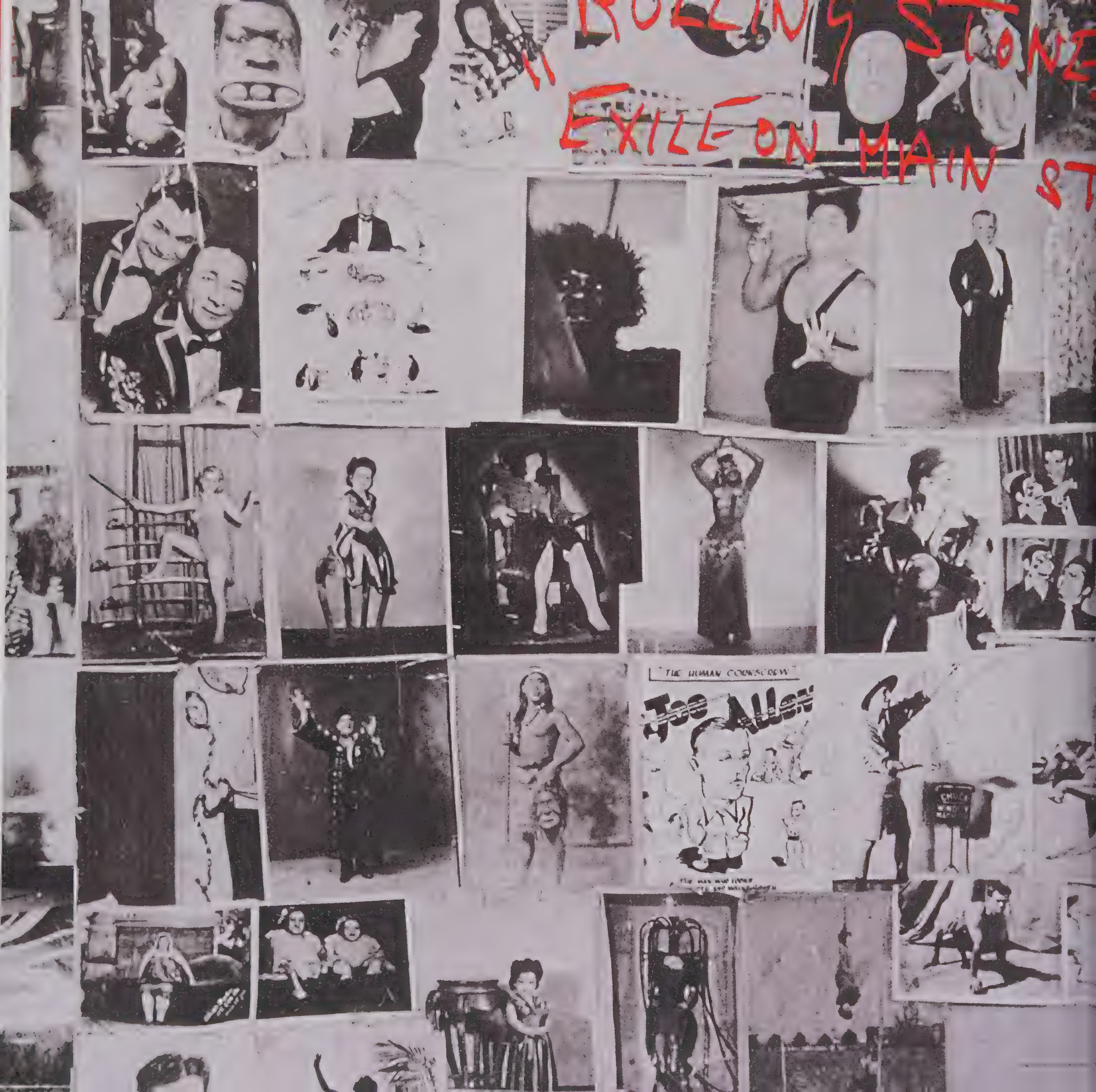
Car, et c'est une première, jamais la soul music n'avait emprunté cette direction. D'ordinaire, les albums soul ou funk tournaient autour de deux hits enrobés de pièces rapportées, jams, tentatives plus ou moins fructueuses de trouver un sentier unique : celui des hit-parades. Est-ce parce que, comme Hendrix avec son Band Of Gypsys, Sly Stone avait été prié par les Black Panthers de *"radicaliser"* son message ? Sly, troubadour hippie, est devenu un maître de la dérision : sur l'album vinyle, le titre "Riot" éponyme dure 0:00. Au moment précis où Marvin Gaye est en train d'enregistrer "What's Going On", chant d'espoir dans les possibilités d'une rédemption par la soul pop, Sly Stone publie un disque pessimiste et sardonique. Qui répond à la question du chantre de Motown : *"Que se passe-t-il ? Rien, absolument rien, brother."* C'est ce néant revendiqué, fin des espoirs, fin du rêve, fin des Beatles, fin de la génération Woodstock, qui fait du disque de Sly un des plus grands albums des années 70. Les grooves sont ralentis, mécaniquement portés par ce qui sonne bel et bien comme une boîte à rythmes somnambulique. Des années plus tard, Prince reprendra toutes ces recettes pour bidouiller "Sign 'O' The Times". Mais sans jamais approcher le pathos de Sly Stone. Malaise : en écoutant "...Riot...", l'auditeur a l'impression de se trouver dans une fête extraordinaire, coincé par un inconnu alcoolique qui déblatère moult incohérences et s'accroche implacablement à ses basques, mélangeant vérités fulgurantes et niaiseries de carte postale dans un brouillard total. Parfois Sly yodelle ("Spaced Cowboys") et cette joie aussi semble factice, un pur éclat de mépris envers les ritournelles irisées des débuts, tous ces titres qui enflammaient toutes les radios et tous les publics. Sly l'affirme : "*Mourir jeune est difficile/ Prostituer son art, encore plus.*"

Avec "...Riot...", Sly Stone invente le déconstructivisme. Tout à fait logiquement, après un long purgatoire, ce disque sera porté aux nues par une génération d'artistes anglais. Bobby Gillespie de Primal Scream, Fatboy Slim et David Holmes sont sans doute d'accord sur un point : "There's A Riot Goin' On", disque dub barré, disque négatif, disque cafard noir, est l'album de l'île déserte, le monument sur lequel on mesurera toutes les œuvrettes dance à venir. Le projet s'achève sur un grandiose moment, un remix du seul 45 tours sorti par Sly après Woodstock, "Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)" est retitré "Thank You For Talkin' To Me Africa". C'est un morceau qui se hâte avec lenteur et parvient à une monotonie hypnotique. C'est la descente dans la psychose d'un génie noir qui n'est toujours pas revenu.

Première parution
18 décembre 1971

Réédition CD : 1990

"J'ai presque usé les albums de Sly Stone. Ce qu'il faisait sonnait vraiment méchant et son groove possédait toutes sortes de nouvelles dimensions funky. C'est lui et James Brown que j'avais en tête lorsque je suis entré en studio pour enregistrer 'On The Corner'."
MILES DAVIS


ROLLING STONE
EXILE ON MAIN ST
"THE HUMAN CORKSCREW"
Joe Allen

The Rolling Stones

‘Exile On Main St”

irgin

ROLLING STONES:
"EXILE ON MAIN ST"
SIDE ONE
SIDE TWO
SIDE THREE
SIDE FOUR
STEREO

De quel droit venez-vous dans otre pays, *monsieur Jagger, piétiner édaigneusement le drapeau US chaque soir, avant e laisser la contre-culture pour morte et de repartir nez vous avec un million deux cent mille dollars en poche ?”*

yant semé ruine et insatisfaction, c’est la queue fort basse que les olling Stones étaient rentrés en Grande-Bretagne au lendemain ’Altamont. Et s’ils restaient apparemment sourds aux sermons randiloquents des éditorialistes de la contre-culture, tout le projet Exile On Main St” s’écoute encore aujourd’hui comme un clin d’œil es bad boys du rock à cette Amérique puritaine consternée par leurs xactions satanistes. Dans un flot de rock hillbilly, de country et de blues, les Stones tentent ors de laver leur nom en rappelant à la terre promise un peu naïvement choisie qu’au fond ous sommes tous les mêmes particules ivres de stupre, de délire et de défonce.

a réalisation d’ “Exile...” fut tout sauf facile. Se découvrant obligé d’opter pour l’exil fiscal, clan va s’installer dans le Sud de la France. Nous sommes en 1971 et une aura morbide ntoure la musique rock qui vient de perdre quatre héros majeurs, Brian, Jimi, Janis & Jim. léale ambiance pour les Stones qui font venir leur camion-studio à Villefranche-sur-Mer. es câbles sont tirés et le groupe commence à enregistrer “Exile...” dans la cuisine au sous-ol de la villa de Keith, Nellcote. Dans ce décor victorien hanté, entourés d’une foule d’amis, e dealers et autres locaux, les Stones jouent leur va-tout. Il leur faut surclasser “Sticky ingers” et son hit mondial “Brown Sugar”, il leur faut également trouver un troisième ouffle. Car si Mick Taylor, Bill et Charlie s’implantent en Provence avec un tact tout entholé, Mick et Keith semblent de plus en plus éloignés. Okay, le chanteur vit avec sa ianca de courtisane un tapageur grand amour. Mais Keith et Anita (et Bobby Keyes, Gram arsons et le producteur Jimmy Miller aussi) s’embourbent dans une odyssée de la défonce plus hard. Il nous reste heureusement les historiques clichés du photographe de Rock&Folk, ominique Tarlé, venu couvrir l’événement. On y découvre des Stones filiformes, dépenaillés hirsutes, fumant et planant à des hauteurs vertigineuses, smala de gitans squattant un hâteau renaissance dans la moiteur d’un été étouffant.

n l’a dit, réécrivons-le : il existe peu de projets comme “Exile...”. Un disque monumental, ne jungle marécageuse de chansons, de riffs mal équarris, d’émotions sournoises. Présentant double album à la presse, Jimmy Miller s’excuserait surtout du son, de ces strates onophoniques empilées à la diable en totale rupture avec l’élégance précieuse de l’époque. Exile...” est un disque qui cogne Tyson, un marais mono et maniaque où surnagent les plus elles formules du Jag’ : *“Je ne bande plus qu’en rêve”*, prévient-il en ouverture sur “Rocks ff” avant d’ajouter *“Tout ce soleil me gonfle assez prodigieusement”*. Plus arrogant que mais, le chanteur semble avoir mis à profit ses escapades sur la Riviera à la découverte de fameux casino *“où personne n’a jamais gagné”* (et surtout pas Bianca). Passant du rock plus kérosène (“Rip This Joint”) à une pop dégourdie (“Tumbling Dice”), le groupe s’offre une face d’exploration country-folk : “Sweet Black Angel” est une protest-song dédiée à la militante Angela Davis, “Sweet Virginia” sonne comme du Byrds-Burritos millésimé, “Loving Cup” reste cette étrangeté : un gospel vaudou. La face trois — aujourd’hui tout le projet défile sur un seul CD de 66 minutes — offre le cri de guerre de Keith (“Happy”, énorme hit FM aux Etats-Unis) puis des blues sur lesquels la lame acérée de Mick Taylor fait miracle. Nous sommes dans une Amérique de gargotes, comptoirs infâmes, peuplés d’escrocs, prédicateurs simiesques et autres garagistes aux paupières alourdies par la concupiscence. Des danseuses se battent avec des maquereaux dans les ruelles borgnes. *Y aura-t-il une rémission pour tous ces pêcheurs*, semble intercéder Jagger ? Alors que Keith indique sa très personnelle solution, le speedball comme remède absolu (“All Down The Line”), Jagger s’autorise deux ou trois formidables escapades : “Shine A Light” et “Soul Survivor” constituent le feu d’artifice de clôture, une grandiose finale boogie, ultime pied de nez aux tracas internationaux.

ROLLING STONES

L’importance de ce manifeste fut colossale. Surpris — personne n’avait encore rangé son “Sticky Fingers” —, les fans recevraient le nouveau projet des exilés comme une retentissante paire de claques. Refusant le système de l’époque, qui était à la jam session entre grands du même monde, les Stones s’étaient contentés d’inviter quelques solides artisans pour les épauler dans leur sale boulot. La descente aux tréfonds de l’Amérique s’effectua avec l’aide de Dr John, Nicky Hopkins, deux cuivres et un percussionniste. Tout le reste était fait maison, cousu main, coupé sur mesure par Keith qui (en cas d’absences réitérées de Jagger) demandait à Gram Parsons de coucher les voix témoins. Ce qui frappe à la réécoute c’est la dureté du son, qui confère même aux ballades les plus lascives un air de méchanceté noire, comme une promenade au Père-Lachaise, un bouquet de fleurs vénéneuses à la main. La pression était sur les Stones... Chaque membre du groupe faisant de ce rejet de l’Amérique une affaire personnelle, “Exile...” atteindra des hauteurs inouïes. Humant l’enjeu, Jagger en rajoute. Qui ne l’a pas entendu savourer chaque labiale des mots *“you can be my partner in crime”* ne l’a jamais entendu chanter. Bien sûr, les reprises sont fabuleuses : “Shake Your Hips” (Slim Harpo) et “Stop Breaking Down” (Robert Johnson, popularisé par John Lee *Sonny Boy* Williamson) sont de noirs mausolées, aussi granitiques qu’inattaquables. Certes la discographie des Stones est riche en excellents albums. On a justement vanté le très rétro-réglo “Aftermath”, rebattu les oreilles des foules avec “Sticky Fingers” et, voici cinq ans, la critique américaine semblait plébisciter “Beggars Banquet”. Pourtant “Exile On Main St” reste le favori des fans français (et pas seulement parce que c’est le double). On y trouve un projet, on y sent une force, un désir, un but. Par la suite, les Stones ne retrouveraient plus jamais la nécessité de se prouver de nouveau en public *(“Je veux hurler/Je peux à peine murmurer”)* et les enjeux de survie de l’orchestre ne seraient plus jamais réunis avec autant d’orgueil.

Tant mieux pour eux, tant pis pour nous.

Première parution
12 mai 1972

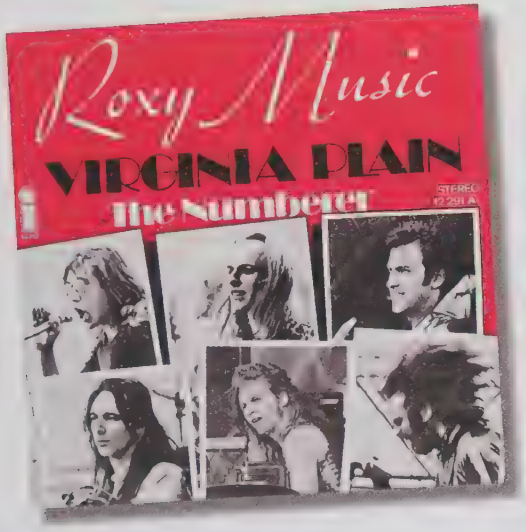
Réédition CD
en 1986 (Sony)
et 1994 (Virgin)

“Je vous signale que, dans un premier temps, tous nos amis les rock-critics ont trouvé ce disque nul à chier. J’ai les noms !”
KEITH RICHARDS

Roxy Music

“Roxy Music”

Island



Ce premier album de Roxy Music est le fruit de deux années intenses de répétition, de jams, de démos. C’est surtout la vision d’un personnage immense du rock anglais, Bryan Ferry, fils de mineur persuadé d’embrasser une carrière artistique et trouvant dans le rock un moyen idéal de donner vie à sa vision. Quand Bryan entre à l’université de Newcastle, le blues boom bat son plein. Chaque ville anglaise a son groupe fétiche (ici les Animals), mais Bryan voit loin, il ambitionne un audacieux mariage de soul music (dont il collectionne les singles) et de jazz. Avec pour héros Humphrey Bogart et Marcel Duchamp, Charlie Parker et Andy Warhol, le pop art semble le vecteur idéal. Astucieux, le jeune homme sent bien que la pop music attend de nouvelles influences. Il part pour Londres où il subsiste en faisant le professeur de céramique dans un lycée de jeunes filles.

En 1971, toute la ville est saturée de musiciens qui cherchent à percer. L’un de ces jeunes avant-gardistes se nomme Brian Eno. Lui porte le Velvet Underground aux nues, n’a-t-il pas écrit dès 1968 un curieux manifeste intitulé “Music For Non Musicians” ? Cherchant la frontière entre arts majeurs et mineurs, Eno découvre en écoutant “My Generation” que les deux formes peuvent cohabiter et aboutir au meilleur rock : *“Les Who faisaient une musique sans compromission et pourtant c’ était vendu sous l’ étiquette rock. Ça devenait commercial uniquement pour cette raison.”*

Le bassiste Graham Simpson est un vieux copain de Newcastle qui fut du premier groupe de Ferry (The Gas Board). Les autres seront recrutés par petites annonces passées dans le Melody Maker. D’emblée Ferry cherche un pianiste et voit débarquer un certain Andy Mackay, hautbois en bandoulière. L’homme admet être médiocre aux claviers mais est embauché pour son expertise en matière d’anches. Coïncidence : Mackay a eu une longue conversation dans le métro avec Eno. Il expose les concepts du jeune homme à Ferry, impressionné. Eno est recruté en janvier 1971, comme *conseiller technique*. Durant toute l’année 1971, le groupe répète. Un batteur solide et totalement rock (Paul Thompson) ancre la musique du groupe dans un réalisme dansant. Complexe, déroutante pour l’époque, leur musique flirte avec le classique, la soul, le jazz. Eno trafique un synthétiseur quand l’adjonction d’un guitariste semble soudain nécessaire. Une annonce attire Phil Manzanera. Dans un premier temps, Ferry lui préfère David O’List, virtuose évincé des Nice.

Le premier nom du groupe est Roxy (hommage évident au septième art). Mais une formation américaine a déjà fait paraître un LP sous ce nom en 1970. Refusant d’abandonner son concept, Ferry opte pour Roxy Music. Au comble de l’excitation, Eno et Ferry complètent des démos qui provoquent la stupéfaction de toutes les maisons de disques contactées. Personne ne saisit l’intérêt de la présence d’un hautbois, ni comprend ce que fabrique Eno avec ses trafics harmoniques et synthétiques. Noël approche et Ferry décide de donner quelques concerts. Attitude courageuse pour un groupe qui n’a toujours pas gagné un traître penny et dont tous les membres subsistent de minuscules boulots. Organisant de bizarres apparitions de Noël, le groupe se concentre sur des gigs privés dans des endroits prestigieux (Tate Gallery, universités, etc). Chaque show est acclamé par un petit following d’hystériques aussi cool qu’arrogants, premiers fans du groupe annonçant le Bromley Contingent des Pistols ou les Nouveaux Romantiques des années 80.

Richard Williams note les démos dans le Melody Maker. Celle des Roxy le fascine : *“Roxy Music tient la tête dans le peloton du rock d’ avant-garde”*, écrit-il en conclusion d’une notule dithyrambique. L’étiquette est parfaite. John Peel convoque immédiatement Roxy Music dans son émission Sound Of The Seventies. Stupéfaction, Eno ne monte pas sur scène. Dans l’ombre, le rusé musicien tire toutes les ficelles, sature certains instruments, tripatouille le son de la guitare. Et, très étrangement, la nouvelle forme musicale inventée par le groupe décolle...

Dernier acte : Bryan Ferry remercie David O’List, toujours aussi peu fiable, et rappelle Manzanera. Au terme de trois jours d’audition, le guitariste est définitivement engagé, complétant le personnel *classique* de Roxy Music.

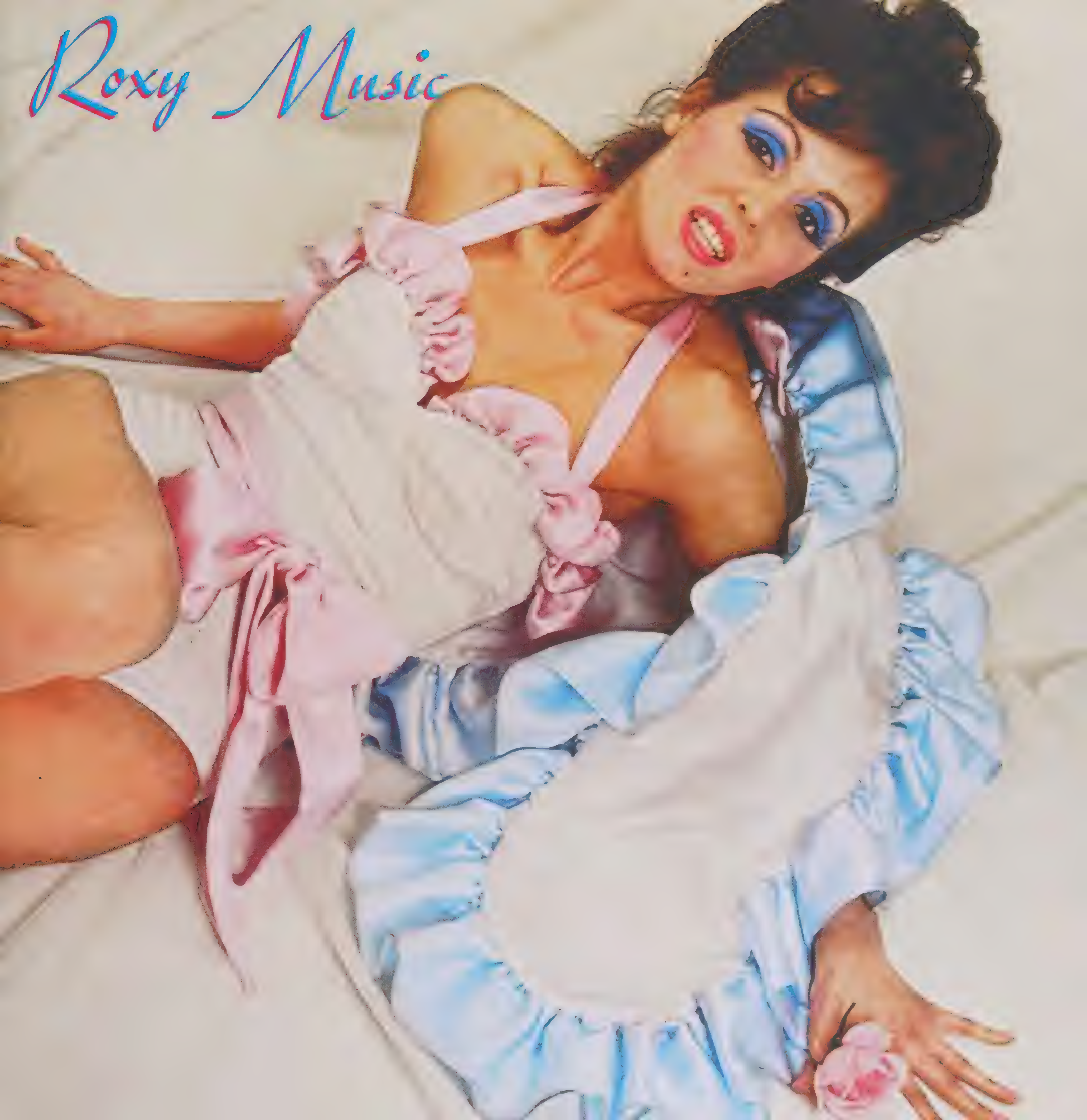
Humant le buzz, la compagnie de management EG (King Crimson, ELP, T Rex) signe et organise un show dans un cinéma de Wantsworth. C’est là que Roxy Music donne une performance historique à laquelle tout le Swinging London assiste. Une semaine plus tard, le groupe est signé chez Island (qui avait pourtant rejeté les maquettes). L’album sera enregistré avec l’aide du producteur Pete Sinfield en quinze jours de mars 1972 chez Command Studios. Difficile à croire : aucune lutte d’ego durant les séances. Tous sont tendus vers un même but : réaliser un projet ultime, une œuvre d’art. Eno et McKay rivalisent de créativité. Avec un goût très sûr, Ferry construit son personnage de dandy moderne.

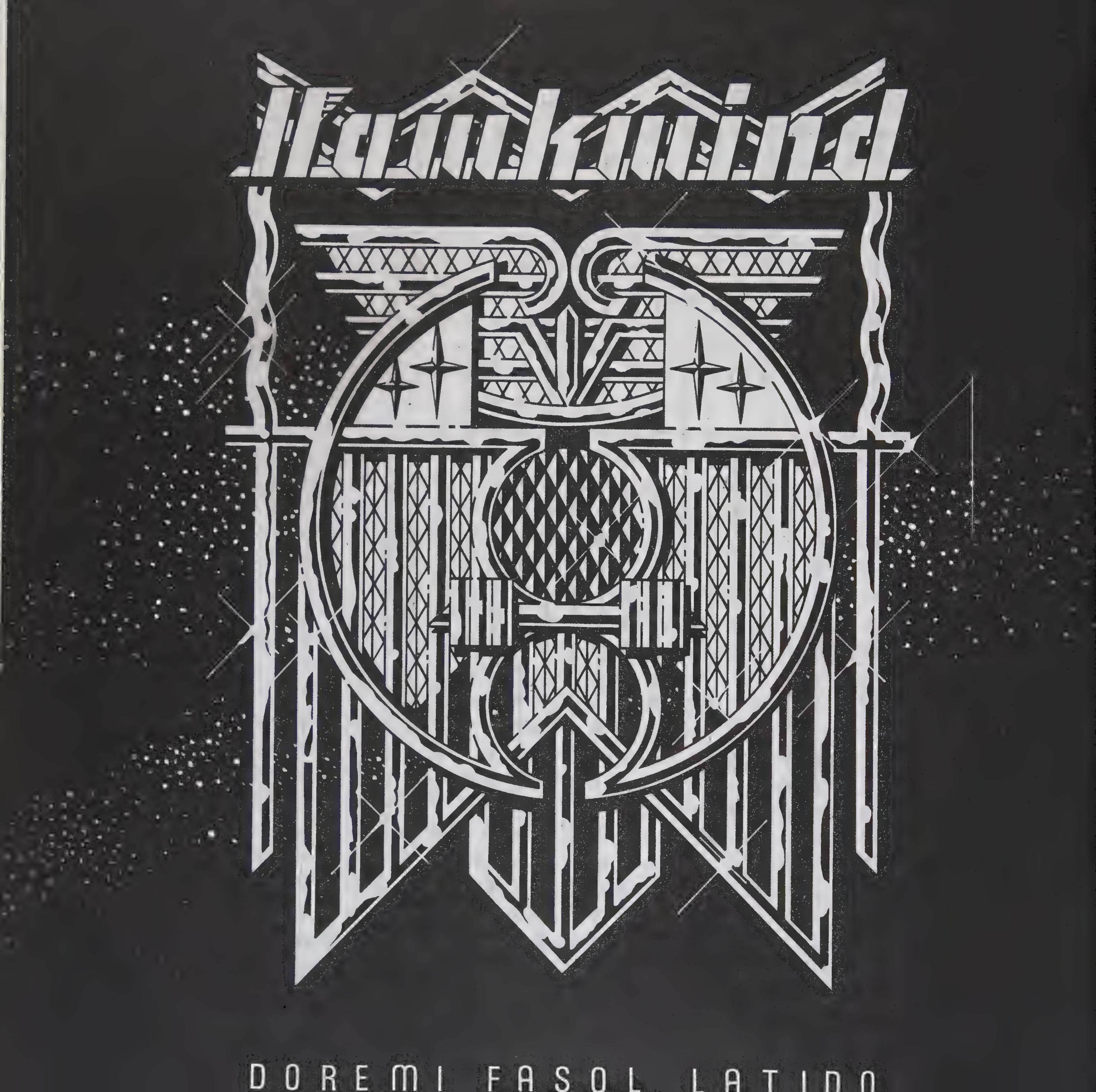
Chez Island, l’arrivée de Roxy Music est perçue comme un risque énorme, Chris Blackwell est sceptique sur les possibilités commerciales du groupe. Et pourtant… en pleine période hippie, Roxy Music invente le futur. Dès le premier titre (“Remake/ Remodel”), Bryan Ferry tombe le masque : *“J’ ai essayé mais je n’ y parvenais pas/ Regardant en arrière, je constate que je m’ en foutais”*. Ce pessimisme chandlerien fera l’effet d’une bombe sur l’époque. D’autant que les synthétiseurs d’Eno pervertissent tout, surgissant à tout instant dans le mix, gargouillant des sons moyenâgeux… ou totalement futuristes (“The Bob”). Rêvant à la fille de ses rêves, Ferry révèle son numéro : “CPL 593H”. Le salaud est amoureux de sa... voiture. Toute la posture de Ferry et de sa troupe assassine est celle de jeunes gens désabusés, persuadés que seuls les souvenirs sont idylliques et qu’il nous faudra une énorme dose d’ironie pour supporter l’époque consternante qui s’annonce. L’album fut réalisé en quinze jours, il faudra beaucoup plus pour la pochette.

Pour mettre en images la vision de Ferry, une ex-fiancée de Keith Richards (Kari Ann Moller) et une armée de directeurs artistiques en crise de nerfs permanente (dont le fameux Nick de Ville) avaient été nécessaires pour aboutir à un visuel stupéfiant, glamoureux et se repérant à dix kilomètres dans les boutiques. A l’intérieur les musiciens annoncent l’impossible, vêtus de costumes rétrofuturistes. Les critiques des hebdos anglais aideraient ce groupe à trouver son public. On parle ici et là de *meilleur premier album de tous les temps* mais le New Musical Express pulvérise la compétition : *“Nous ne sommes qu’ en juin, mais je crois que c’ est bel et bien le disque de l’ année.”* Roxy Music était arrivé là exactement où Bryan Ferry souhaitait : au sommet.

Première parution juin 1972

D’autres pin-ups photographiées par la suite pour les pochettes de Roxy Music : Amanda Lear, Marilyn Cole et Jerry Hall.


Roxy Music


Hawkwind
DOREMI FASOL LATIDO

Hawkwind

"Doremi Fasol Latido"

United Artists/ EMI

Johnny Rotten, Brian Eno, Peter Hook, Pete Shelley ou Add N To X : tous admettent ces jours-ci leur dette envers Hawkwind, collectif psychédélique anglais, surréel assemblage de bikers, dealers, musiciens des rues, poètes et écrivains de science-fiction regroupés autour d'un concept totalement illégal (faire tripper les rockers).

De 1971 à 1975, Hawkwind fut ce groupe résistant. Une cellule libertaire dont les membres défendaient un idéal de rock'n'roll underground traversé de fulgurances techno, le tout servi sous des pochettes lysergiques à souhait, toutes conçues par le même dessinateur illuminé, génial Barney Bubbles qui deviendrait le graphiste punk de Stiff Records, avant de se suicider en 1983.

Suicidaire, la musique des *Hawklords* l'était. Leur premier producteur, le Pretty Thing Dick Taylor, le reconnaîtra : là où les groupes normaux faisaient alors mousser trois riffs, eux, imperturbables, en bastonnaient un seul. Un batteur mixé en avant, la basse saccadée de Lemmy Kilmister (futur Motörhead), une danseuse aux seins lourds (Stacia) et un bric-à-brac techno (Moog balbutiants, synthés cacochymes), rien ne prédisposait cette musique à traverser le temps.

Mais Hawkwind n'était pas un groupe à la mode. Comme les Pink Fairies, Stackwaddy ou Man, c'était une cellule anarchiste, produisant une musique gonflée, chaotique, reflétant es préoccupations assoiffées d'inconnu de musiciens totalement barrés (des mots comme *communauté*, *henné*, *monstres verts*, *speed*, *marché aux puces*, *narguilé* viennent à l'esprit du lecteur ? Très justement).

D'emblée, "...Latido" se place sur un tarmac futuriste. Un riff fuzzy décoché par la guitare du brave Baron Brock annonce le décollage, et le vieux vaisseau gicle en direction de 'espace. Les notes de pochette sont formelles : *"En cet âge des machines, mieux valait abandonner la Terre."* Dès sa création en 1969, Hawkwind s'était essayé à cet envol, mais c'est l'arrivée de Lemmy qui pousse le groupe de Notting Hill vers les cieux : sa basse, carénée comme un chopper Harley, donne enfin au collectif idiot un jus purement rock'n'roll et le délire peut commencer. A sept minutes de là, "Brainstorm", le groupe tombe sur un vieux vaisseau stonien où trépigne le fantôme de Brian Jones... Oui, nous sommes bel et bien à 2 000 années-lumière de la maison, et nos spatiards auront le plus grand mal à sortir ndemnes de cette fantomatique rencontre, prétexte à un duel vertigineux entre la guitare, es synthés et divers cuivres. Tout le reste de l'album est un recueil de nouvelles de SF dignes du Metal Hurlant première époque. Sargasses de l'espace, monstres nébuleux d'Alpha Centauri, Trou Noir, planète viking et finalement un personnage énigmatique, sphinx du cosmos qui dérive dans la nuit infinie, Anubis géant regardant de ses yeux vides passer les Loups des Etoiles, "The Watcher".

La dérive fantastique proposée par Hawkwind est sans équivalent. Cohorte famélique, les Hawkwind se taillent d'ailleurs une réputation de gueux en participant à tous les rassemblements déjantés de l'époque : Glastonbury, Fête de Rouge à la Bastille, Greasy Truckers Party, ils ont de tous les festivals foireux, de tous les rassemblements de chevelus psychotiques et défoncés. Comme personne à l'époque, Hawkwind met ses idées anarchistes en pratique. Lors d'une free party pour des mineurs en grève à Ladbroke Grove, l'affluence est telle que le groupe nstalle la moitié de sa sono sur un parking adjacent à une petite salle pour qu'un millier de freaks puissent suivre le trip global, rehaussé par les projections visuelles de Liquid Len.

Sur scène comme dans les Studios Olympic où est enregistré l'album, un superbe batteur maintient la pression. Simon King a fait ses classes chez Opal Butterfly, sa frappe sèche et vigoureuse, ses roulements attisent des crescendos uniques. Deux aficionados de sons synthétiques se relaient derrière les machines : Dik Mik et Del Dettmar sont proches des Allemands d'Amon Düül, ils expérimentent à cœur joie, dépassant le Floyd et Can dans le grand mouvement futuriste naissant. Michael Moorcock (auteur d'Elric le Nécromancien et maître de l'*heroic fantasy*) peaufine des monologues que bientôt le poète Robert Calvert déclamera sur scène, donnant naissance au fameux *Space Ritual*.

Mais si une ombre plane sur le groupe, tutélaire et prodigieuse, c'est bien celle de Jimi Hendrix. Lemmy avait été son fidèle roadie (comme il l'avait raconté sur Canal Jimmy, *"un type sacrément démocrate"*) et si le Baron Brock, venu du folk, ne peut être accusé de virtuosité, il saura régulièrement retrouver la porte du délire wah-wah acide, décalquant par des séries de riffs monomaniaques une approximation punk totalement éclairante du géant cherokee. A ce stade, le solo foudroyé de "Lord Of Light" indique une issue perdue, celle d'un retour aux confins du blues technoïde hendrixien, saccage sonique, attaque rock trash et salie de scories feed-back. Inspiré par les textes de Reich et William Burroughs, Lemmy se met à faire vrombir les cordes de sa Rickenbacker, transformant son instrument en *"accumulateur d'orgones"*.

Grâce au Baron Brock, qui avait fait ses débuts dans un rôle de gratteux hippie, et gagnait plutôt décemment son bacon en s'accompagnant à la douze-cordes sur Portobello Road, le groupe innove et invente la ballade techno-folk ("Down Through The Night").

Sur un énorme opus épique de neuf minutes, "Time We Left The World Today", Lemmy prend un solo de basse qui marque l'existence des auditeurs. Réfrénant un groove infernal, le biker aux mâchoires bloquées par le mauvais speed invente tout Motörhead en une série de descentes minières, forant littéralement le rock, vrillant de notes sardoniques le grand gargouillis du chant spatial. La folie Hawkwind générera ensuite un single cosmique, "Silver Machine" (chanté par Lemmy) qui atteindra le numéro trois des tops. Puis la suite, tristement évidente : double live ("Space Ritual"), single interdit ("Urban Guerilla"), premières engueulades, départ de Lemmy, Stacia, dix-sept changements de personnel en une décennie. *"Nous étions une bande de dingues. Défoncés, disjonctés, un cirque de maniaques sillonnant le monde, notre seul but était d'exploser le cerveau et le sphincter des gens"*, regrettera le bassiste honteusement viré du groupe en pleine tournée canadienne.

A ce jour, Hawkwind continue de tourner, autour de l'indéfectible Dave Brock : et les Hawklords reviendront : *"Les forces noires seront éradiquées, les cités rasées. Paix à tous."* L'espace est la clef.

Première parution novembre 1972, United Artists UAG 29364

Rééditions CD EMI 1996 et 2001, avec quatre bonus tracks

"Changer de monde c'est changer de conscience. Spiderman et le Docteur Strange pratiquent le yoga dimensionnel pour passer d'un monde à l'autre. Ecouter un disque de Hawkwind peut aider."

JEAN-PAUL BOURRE

Santana

“Caravanserai”

Columbia/ Sony Music

SANTANA
CARAVANSERAI
PC 31610
STEREO
SIDE 1
AL 31610
1972 CBS, Inc
2 WAVES WITHIN 3 54
-G Rolie - C Santana - D Pauch
3 LOOK UP (TO SEE WHAT'S COMING DOWN)
4 JUST IN TIME TO SEE THE SUN
5 SONG OF THE WIND 6 03
-G Rolie - N Schon - C Santana
6 ALL THE LOVE OF THE UNIVERSE 7 39
-C Santana - N Schon
SANTANA
CARAVANSERAI
PC 31610
STEREO
SIDE 2
1 FUTURE PRIMITIVE 4 20
2 STONE FLOWER
3 LA FUENTE DEL RITMO 4 30
J M Lewis
4 EVERY STEP OF THE WAY
-M Shrieve

C’est un groupe disloqué qui entre en studio en 1972 à San Francisco pour enregistrer la suite très attendue de la trilogie “Santana”/“Abraxas”/“III”. Carlos sort d’une tournée avec Buddy Miles qui a culminé lors d’un gigantesque concert dans le cratère d’un volcan hawaiien. Ses comparses, mis à part le fidèle batteur Mike Shrieve, se posent énormément de questions sur la suite des aventures collectives de la formation. Gregg Rolie (orgue) et Neal Schon (guitare) voudraient reprendre l’antienne sexe, drogue et rock’n’roll qui leur a si bien réussi depuis Woodstock. Mais l’ombrageux *guitarero* mexicain en a décidé autrement. Fasciné par les expériences de Weather Report ou Mahavishnu Orchestra, repassant jusqu’à l’obsession l’exemple de John Coltrane, Carlos veut faire évoluer la pulsion latino-bombastique de son gang vers une musique éthérée, langoureuse, unique. Pour la Columbia, le projet est ridicule. On ne change pas une formule qui gagne et “Caravanserai” sera bien vite surnommé dans la Tour Noire de la 52e rue *“le disque du suicide”*. Lorsque le président Clive Davis fait une descente surprise en studio, il découvre un Santana extatique, s’éclairant à la lueur de centaines de bougies, dans un espace voilé de tentures d’organdi. L’inquiétude des cadres est à son comble et pourtant Santana savoure les derniers instants avec ses frères d’armes (qui le quitteront dès la fin du mixage) pour proposer un disque exceptionnel, une espèce de lente progression dans un Orient imaginaire, celui des aventuriers tannés par le soleil cherchant la source du Nil, traversant déserts et espaces pour se retrouver le soir autour d’un feu et échanger des récits d’aventures extraordinaires. Pour couronner le tout, Santana oublie ses fameuses racines latino et entraîne l’auditeur ailleurs, aussi sûrement que le faisaient à cette époque des formations risquant le tout pour le tout à chaque album, façon King Crimson, Soft Machine ou Jethro Tull. Trente ans après, “Caravanserai” ne ressemble à rien de connu. C’est un disque atypique, une envolée lyrique, un mystère numérique.

D’entrée, le rythme est posé par une contrebasse naviguant au milieu des chants de grillons. Annonce de l’aube sur le désert immense ? Mike Shrieve se lance dans une fantastique démonstration de swing free et, trois minutes durant (“Waves Within”), la guitare de Carlos picore de longs épigrammes aériens, comme une pluie d’étoiles filantes sur le désert. Break. “Look Up” : nappes d’orgue. La wah-wah écrasée martèle un funk furibond. Neal Schon plante des banderilles et la batterie harmonise ce duel de titans. Les percussionnistes martyrisent leurs congas et timbales. Le voyage se poursuivra durant quarante stupéfiantes minutes. Emerveillé, l’auditeur découvre tour à tour des paysages d’une incroyable quiétude ou des sommets inaliénables. Le soleil se lève (“Just In Time To See The Sun”). Ensuite, le groupe se lance dans une bossa nova sur laquelle Carlos revient à ses amours flamenco, sur le mode surélectrifié. La première face s’achève dans un déluge de solos pentatoniques (“All The Love Of The Universe”) et il faudra une intervention musclée du batteur pour refroidir les ardeurs d’un duel truffé de bottes sauvages auquel s’adonnent Carlos et Neal Schon. Chez Columbia, on déplore amèrement l’absence de single commercial, de tube fédérateur, bref, d’un nouveau “Samba Pa Ti”. Carlos n’en a cure. Entêté, il défendra son projet avec un acharnement total, refusant la moindre concession, optant pour une pochette mystique (une photo de Joan Chase représentant une lointaine caravane traversant le désert).

La face deux est encore plus belle, qui décolle avec “Future Primitive”, onde électronique sourde d’où va s’étirer la suite du voyage, du *trip*. Ici Santana réussit l’exploit de partir d’un thème du Brésilien Antonio Carlos Jobim pour le pervertir en progression arabisante, ouvrant un territoire world neuf, vierge, décomplexé par l’aisance maniaque des instrumentistes déchaînés. La contrebasse revient en intro de “Stone Flower”. Cette fois, l’orchestre s’est étoffé et agrandi. Le quintette est devenu une smala berbère qui nourrit un thème oriental autour duquel chacun peut développer en toute liberté sa mélodie personnelle. Guitares, orgues et percussions conversent sur un mode enjoué mais la tatillonne guitare du leader ponctue l’apparent désordre, réintroduisant à chaque fois l’apaisement. Après six minutes de palabre, place à la transe. “La Fuente del Ritmo” taquine sur un mode salsa les pulsions sexuelles les plus coquines. Luisant de sueur, des corps cuivrés s’agitent dans la fournaise. Signe avant-coureur, ce titre marque la première apparition de Tom Coster qui s’autorise un solo de Fender Rhodes qui n’a rien à envier à Chick Corea. Coster remplacera bientôt un Gregg Rolie excédé par le mysticisme de Carlos, parti fonder Journey avec Neal Schon. Enfin, l’album s’achève sur le très visionnaire “Every Step Of The Way”, qui annonce les escapades free-rock de Miles Davis avec Pete Cosey et Reggie Lucas (période “Agharta” ou “Dark Magus” 1975). Ici les claviers déchirent des sonorités dignes de Can, et Carlos se laisse aller à quelques chorus d’une virulence saccageuse, glaciale.

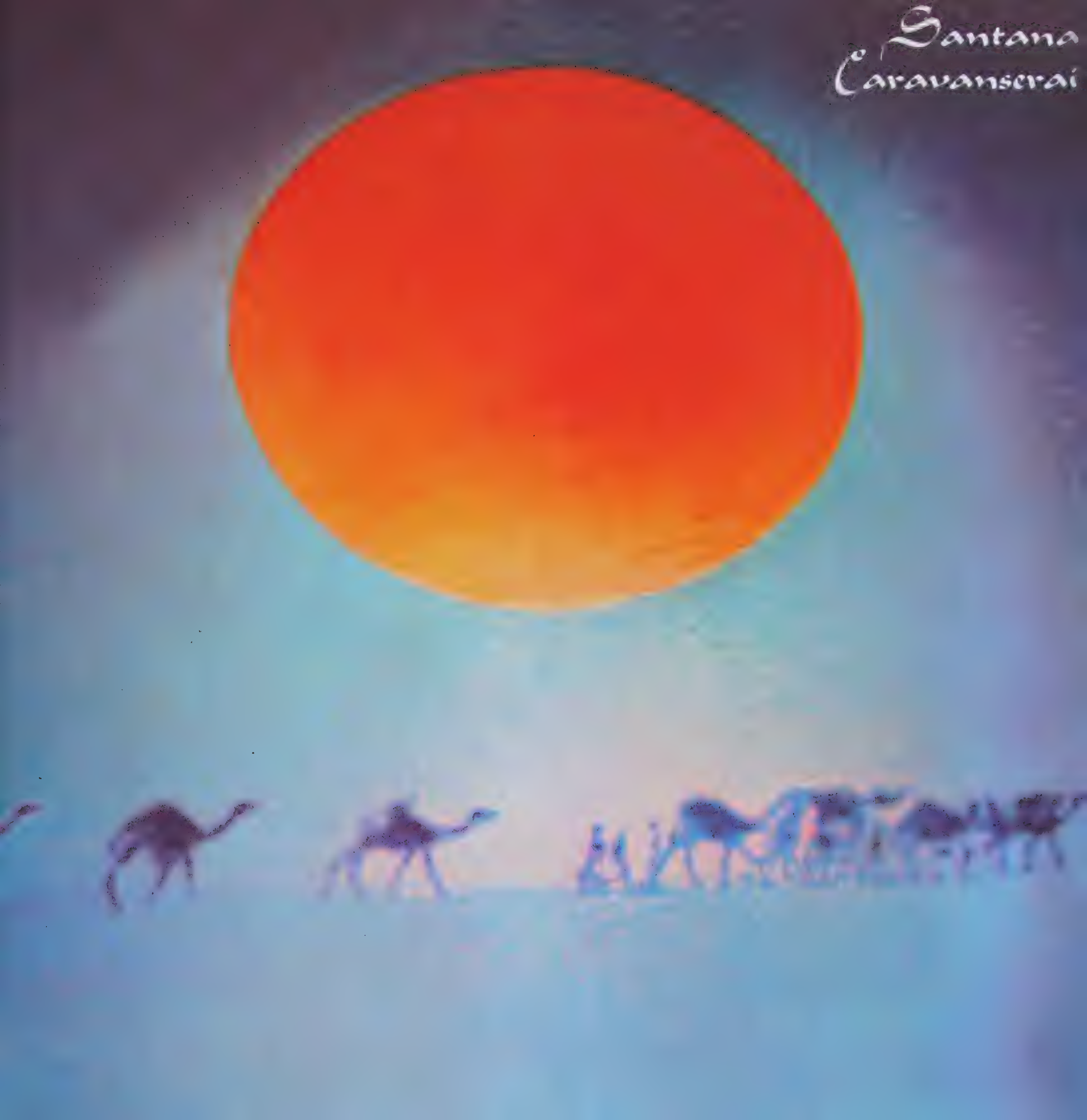
Clive Davis fera tout pour dissuader Santana de sortir ce disque. La Columbia mettra même le projet de côté quelques mois. Mais finalement “Caravanserai” paraît, tel que l’a voulu son créateur. C’est l’un des derniers triomphes des artistes sur ce qui commence à devenir un business : à la même époque, Lou Reed se fera raboter “Berlin” de deux faces, Jeff Beck se verra refuser le second BBA, d’innombrables artistes seront contraints, peu ou prou, de céder le pas aux impératifs d’un marché imaginaire. Mais Santana était possédé d’une force intérieure énorme. Ultime pied de nez : il impose sur la pochette intérieure un quatrain métaphysique de la plus belle insouciance. C’est que, pour clôturer les aventures de l’historique *groupe fétiche de Woodstock*, Carlos Santana avait choisi de sortir par le plus haut, par le ciel.

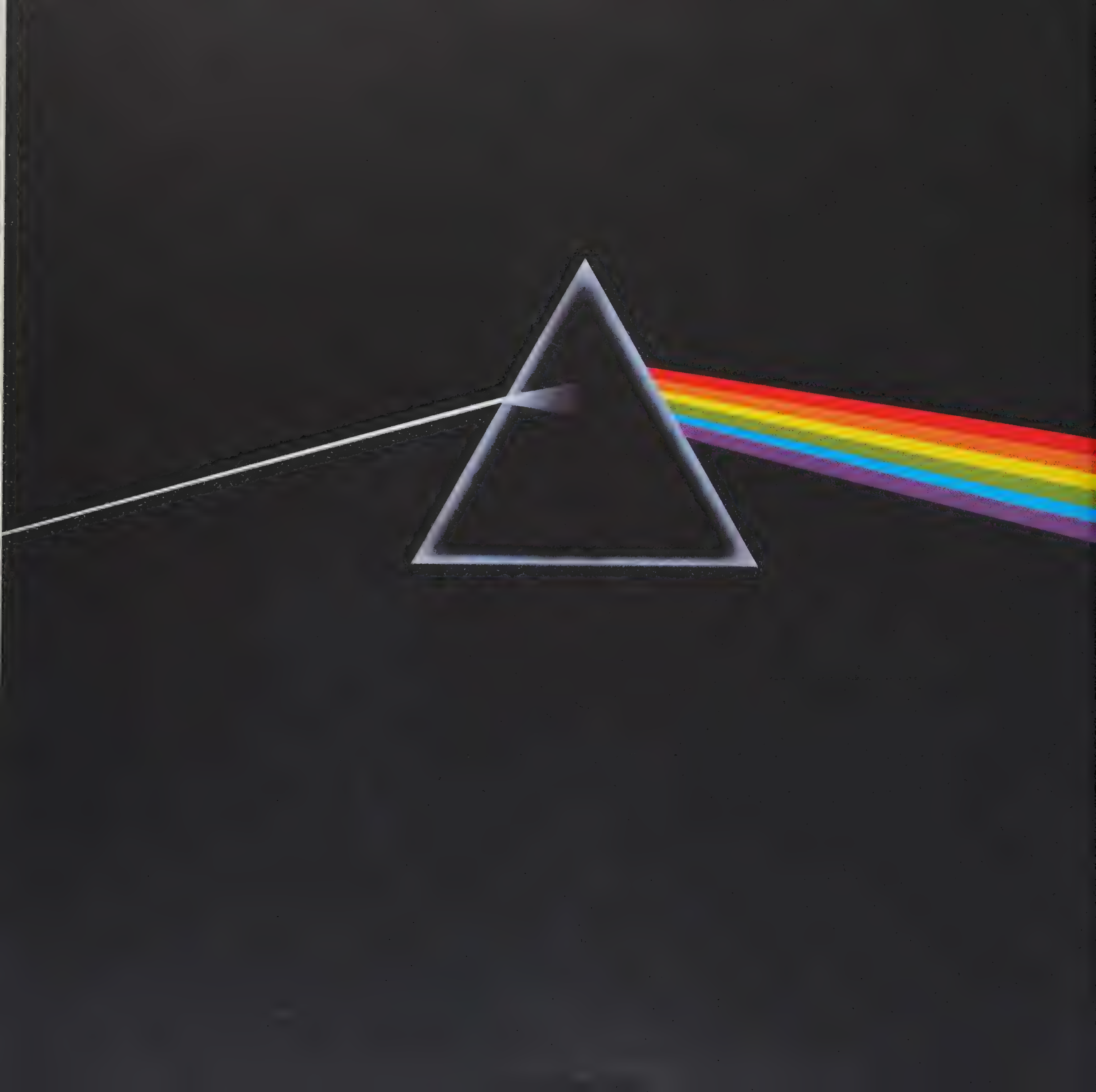
Première parution
11 novembre 1972

Réédition CD
années 80, sans
remasterisation

“Je suivais mes intuitions. “Abraxas” représentait la découverte du sexe sur la banquette arrière d’une voiture. “Caravanserai” c’est la découverte du cœur, mon premier envol vers la spiritualité.”

CARLOS SANTANA


Santana
Caravanserai



Pink Floyd

"The Dark Side Of The Moon"

EMI

Lorsque EMI publie "The Dark Side Of The Moon" le 24 mars 1973, d'innombrables fans du Floyd en ont déjà entendu des extraits. Peu d'entre eux se doutent que ces nouveaux titres de leur groupe fétiche se vendront à plus de 25 millions d'exemplaires et que Pink Floyd deviendra un dinosaure, un titan mondial, presque une marque déposée. A l'époque de l'enregistrement de son chef-d'œuvre, Pink Floyd est encore un groupe underground planant qui compte toujours des rivaux comme Soft Machine et voit pointer sur sa gauche une turbulente jeune génération (Genesis, Yes). Mais les musiciens n'ont aucun doute sur le futur impact de leur huitième LP. Comme le racontera Rick Wright : *"A la fin du mix, nous nous sommes tous assis et nous avons écouté l'objet en entier. Je ne pouvais rien penser d'autre que* 'ça va être énorme, ce disque est immense'.*"*

MONEY
PINK FLOYD

Enregistrant au fameux studio Abbey Road au long de l'été 1972, Pink Floyd est à la croisée des époques. La technologie elle-même change. "Dark Side" sera notamment le premier enregistrement rock à bénéficier à la fois du tout récent 16-pistes (!) et du fameux système Dolby. Ce sera également (et tristement) l'une des dernières réelles collaborations entre Roger Waters et David Gilmour (le premier peaufinant textes et concepts, le second arrondissant la musique). Autre facteur non négligeable, de nombreux morceaux sont joués, testés et modifiés lors de concerts autour de l'Europe avant et durant l'enregistrement. Appelé dans un premier temps "The Eclipse", le disque est notamment donné comme une suite lors d'une mémorable semaine de concerts au Rainbow de Londres. Clairement, "The Dark Side Of The Moon" tombait impeccablement pour devenir le fétiche d'une génération grande consommatrice de matériel hi-fi (autre nouveauté) et avide d'effets stéréo stupéfiants. Jusque-là, les disques du Floyd avaient été de tempétueux édifices soniques dont certains critiques ne s'étaient pas privés de souligner la vanité quelque peu formelle. Bien décidé à clouer le bec de ces mécréants, Roger Waters, déjà fasciné par le sort de son vieux compagnon Syd Barrett, écrit la plupart de ses textes autour d'un thème unique : l'aliénation. Inspiré, le bassiste descend aux tréfonds du cérébral, démontrant avec une minutie clinique que de petits événements apparemment anodins peuvent pousser l'humanoïde en zone de folie totale. Paranoïa, schizophrénie, dépression...

Depuis des années, armé d'un gros magnétophone, le batteur Roger Mason *"collectionnait les sons"*. Les Floyd en glisseront beaucoup au milieu de leurs quatre instruments tournant à plein régime. Bruits de tiroir-caisse de "Money" certes, mais aussi horloges, sonnettes, pendules et comtoises qui déchirent "Time". Et bruits de course, avions, explosions. Jusqu'au vieux portier d'Abbey Road, un certain Jerry Driscoll qui, enregistré un jour par Waters, décrète sur un fond de batterie imitant une pulsion cardiaque : *"Il n'y a pas de face cachée de la Lune. En fait, tout est toujours caché."* Des mots simples, prononcés par un vieux cockney débonnaire mais qui, mixés dans un fracas technologique, interpelleront une génération au point de faire du Floyd son groupe culte. Très en verve, les musiciens poussent leur ingénieur Alan Parsons (qui lui-même plus tard fera ses disques progressifs) à tripatouiller les sons. Pour obtenir des chœurs désincarnés, irréels et presque chétifs, Parsons fait chanter les Floyd dans deux micros à la fois, un en phase, l'autre hors phase, obtenant ainsi les fameuses *voix téléphone*. Sur "On The Run", le synthétiseur VCS3 est utilisé comme échantillonneur — une première. Les Beatles sont souvent cités, naturellement. On distingue des échos lointains de "Dear Prudence" sur "Brain Damage" et le riff de "I Want You (She's So Heavy)" réapparaît dans "Eclipse". Tribut inconscient ? Influence du studio ? Volonté de dépasser les plus grands ? Gilmour et Waters n'ont jamais daigné s'exprimer sur ce sujet... L'un des plus intenses moments du projet reste la fin de la première face du vinyle, "Great Gig In The Sky", morceau instrumental de Richard Wright sur lequel apparaît la chanteuse gospel Clare Torry dans un invraisemblable looping vocal qui laissera des générations de planeurs scotchés aux tweeters de leur chaîne stéréo. Découvrant avec stupéfaction qu'elle n'avait aucun texte à chanter, la réticente diva se laissa pourtant aller à cette mythique contribution solo. Semblablement, la partie de saxo de Dick Parry sur "Money" marque la première irruption d'un instrument solo autre que la guitare ou le clavier dans le format floydien.

La fameuse pochette Hipgnosis porte la fameuse mention *produced by Pink Floyd*, mais le mixage final devint tellement épineux que EMI imposa au groupe la visite d'un certain Chris Thomas (champion du rock arty qui avait négocié des œuvres majeures pour Procol Harum — on le retrouvera produisant Roxy Music, The Pretenders et même les Sex Pistols). A ce jour, l'homme de l'Art reconnaît s'être cantonné dans un modeste rôle d'arbitre entre les factions voix (Waters) et musique (Gilmour). Dès sa sortie, "The Dark Side Of The Moon" fascine les foules. Catapulté par l'imparable "Money", l'album reste classé dans les 40 meilleures ventes de Billboard pendant une période record de 736 semaines.

Avec plus de 24 millions d'exemplaires vendus, "The Dark Side Of The Moon" reste un classique rock qui ne vieillit pas. Son utilisation étant diverse et variée. Bien sûr, le public audiophile a joué un rôle non négligeable dans ce succès, mais une enquête du Melody Maker prouva également que le disque était considéré par beaucoup comme... idéal pour faire l'amour. En tout cas, "The Great Gig In The Sky" reste un must des bars à go-go girls de notre petite planète. Quelque peu amer, Roger Waters tourne enfin dans l'Amérique profonde, jouant devant des foules de plus en plus énormes. Bruyamment, les nouveaux fans réclament "Money" pendant les passages d'accalmie musicale, ce qui agace prodigieusement le sardonique bassiste. Ne déclarait-il pas en 1987 : *" 'The Dark Side Of The Moon' signa la fin du groupe. Après ça, nous n'avions plus rien à prouver."*

Première parution
24 mars 1973

Réédition CD
en août 1984

"Pink Floyd ou la spatialisation de la musique."
EMMA LAVIGNE,
Conservateur
Cité de la Musique

Todd Rundgren

"A Wizard, A True Star"

Bearsville

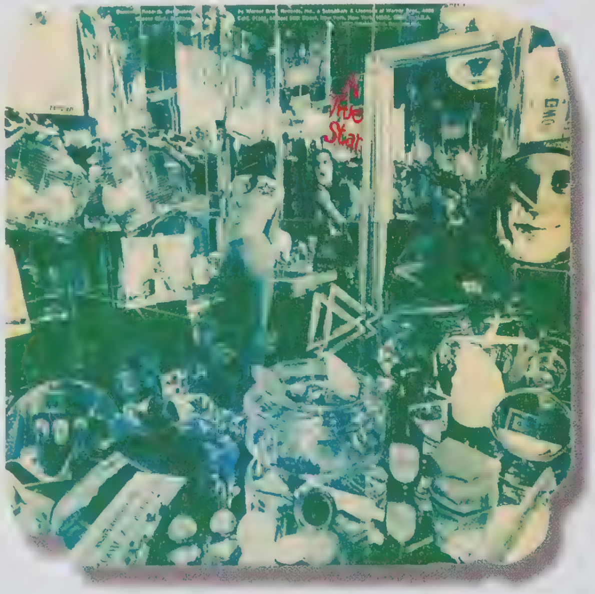
TODD RUNDGREN
1
33⅓

TODD RUNDGREN
2
33⅓

Personnage unique, hors catégorie, alchimiste sonore, génie mélodiste, pop star excentrique, Todd Rundgren est tout cela à la fois. Et puis il y a le producteur : New York Dolls, Hall And Oates, Grand Funk, Meatloaf, que du lourd. Le génie solitaire explose, se révèle, n'hésitera pas à publier avant tout le monde des doubles albums de musique électronique... Par bien des manières, la carrière de ce Todd, apte à tous les instruments, n'hésitant jamais à se proclamer phénix des hôtes de ses propres disques, ressemble à du Prince... une décennie avant Prince.

"A Wizard, A True Star" est le point culminant de la première époque solo du personnage, beaucoup y voient son chef-d'œuvre, en tout cas une pièce qui définit totalement l'époque.

Au départ, il y a le groupe garage anglophile The Nazz. Todd en est le leader, chanteur, guitariste.



Il compose en 1968 pour lui le joyau garage "Open My Eyes", invente le solo Echoplex, mais se distingue par des positions farouchement anti-drogues. Todd se rattrapera avec une gloutonnerie peu commune. Et quand il décide de mettre peyotl et mescaline en musique, on obtient la face un de cet album. Album qui présente la particularité de durer cinquante-six minutes, le maximum jamais empilé sur un trente centimètres. Vingt titres, plus un meddley de *blue eyed soul* grand luxe, hommage — déjà — aux Impressions et aux Delphonics. Le mastering du "...Wizard..." fut un Golgotha et le son du disque en reste totalement unique, car compressé avec sadisme. Préoccupé de technologie, Todd démarre les hostilités sur un toboggan de synthétiseurs. Une batterie explose et la voix surgit, dure et claire, chantant le très glam "International Feel". Le calcul n'est pas idiot. En Grande-Bretagne, Bowie et Ferry sont au pouvoir. Todd s'accommodera de l'époque. *"Mieux, il va aider à la définir"*, rugit sa copine, la poétesse Patti Smith, fan absolue qui porte la bonne parole dans les médias.

Prédestinant les modernes divas R&B, le modeste rossignol s'imagine une carrière internationale et pop, au sommet du monde, maman ! Deuxième titre : la chanson des Lost Boys de Peter Pan, "Never Never Land". Arrangements soyeux, richesse sonique invétérée, luxuriance. On peut passer ce disque dans un taudis et transformer la pièce en galerie des glaces, par la pure magie du son. Nous sommes en plein trip, face un, face du "Sorcier" (Wizard). Todd multiplie les expériences, filtre ses voix au vocodeur, entraîne l'auditeur dans un trip narquois où il trouve le moyen de mitrailler de fantastiques solos de guitare ("You Need Your Head"). Bruits d'oiseaux, blagues salaces au détriment de l'auditeur puis retour à la soul la plus pop... Carole King a dû oublier de signer "Camp Around", ce bijou.

Le sommet du trip est atteint sur le titre "Onionhead/ DAda Dali". Dépassant ses maîtres les Beach Boys, Todd prédestine les albums solo de Brian Wilson, mêlant des dizaines de fois sa seule voix en tresses harmoniques. Puis sur deux titres, Todd définit sa conception du paradis terrestre. Il est le roi de New York et tous les enfants entonnent ses refrains... Fin de face, reprise du titre de départ devenu "Le Feel Internacionale". La mâle assurance des débuts a laissé place à un chanteur au bord du déraillement, cambré au-dessus du gouffre. Impossible de ne pas retourner la galette de noir vinyle… La face deux, face "Star", présente cette fois Todd en chanteur pop angoissé, en pleine redescente *"ne sachant trop ce qu'il ressent"*. Nerfs grillés, neurones fricassés, sensations atrophiées, solitude, cocaïne. Terrassé, l'auteur se demande pourquoi sa solitude est si grande : "Does Anybody Love You ?" Enchaînement sur le meddley soul plus haut cité. Tout espoir n'est pas perdu, notre héros se réveille d'humeur badine ("Hungry For Love"). Puis Todd s'offre une petite étude sur la monogamie : "I Don't Want To Tie You Down" (on rappellera que Todd vit actuellement à Hawaii avec deux femmes et trois enfants). "Is It My Name" est un rock lourd comme on les aime à l'époque, Edgar Winter et Rick Derringer usineront des albums de ce genre et décrocheront le gros lot. Basse, batterie et piano sont les seuls instruments autorisés sur le Grand Finale, "Just One Victory". Todd s'est retrouvé. Il décide de continuer et qu'importe *"si on le prend pour un idiot"*. Il a retrouvé les règles d'or et poursuivra son modeste grand œuvre...

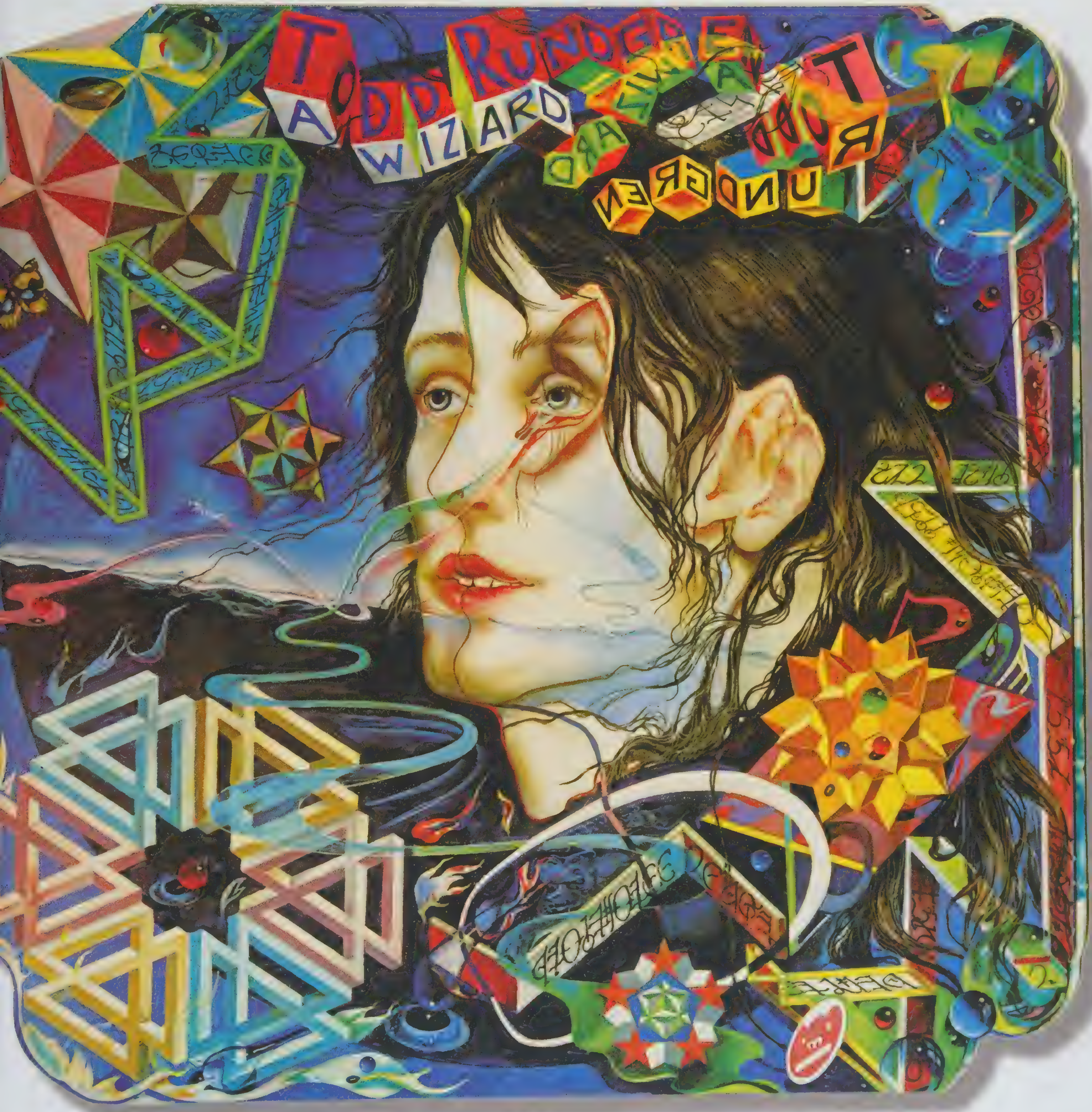
Des années après, l'ambition du personnage à la solitude quasi totale continue de fasciner. Ce disque en deviendrait presque pour Mojo *"le projet le plus mégalomaniaque de tous les temps"*. Plus fort que Bowie, Elton et Jobriath réunis ! Mais on doit se souvenir ici de la phrase de Bebe Buell, maman de Liv Tyler et ex-compagne de l'artiste : *"Il y a Todd et le monde du rock. Côte à côte, toujours."* Versatile, Todd assure tous les instruments, mais convoque parfois un de ses pairs comme Rick Derringer à la guitare ou Mark Klingman aux synthétiseurs. Tous les participants travaillent sous sa houlette de fer. A l'évidence, nul ne saura jamais ce qui s'est passé au studio Secret Sound, de la 24^e^ rue de Manhattan, USA, durant les années 1972 et 1973.

Personne ne sera non plus surpris d'apprendre que certaines bribes du "...Wizard..." ont refait leur apparition dans les raves les plus technoïdes, à égalité avec le "Dark Star" de Grateful Dead, réintroduisant au milieu des forêts nineties la musique du sorcier de Philadelphie...

Mais en 1973, alien avéré, c'est le suicide médiatique que Rundgren invente. Entre tous les prétendants, il est convoqué à la télévision nationale pour interpréter des extraits de son chef-d'œuvre (n° 86 dans les charts). Ce soir-là, Todd Rundgren choisit d'apparaître constellé de diamants, chevelure à mèches multicolores, en grand costume doré bizarro elfique moulant de chachlik mercerisé. Sa carrière est ruinée, mais Todd n'en a cure. Hey : *he dit it* his *way...*

Première parution juin 1973

Dans la pochette de l'édition américaine originale, un poème de Patti Smith était offert avec l'album.


TODD RUNDGRE
A WIZARD
A
T
R
UNDGREN

Iggy And The Stooges

"Raw Power"

Columbia/ Sony Music

IGGY AND THE STOOGES
RAW POWER

Les Stooges avaient un projet : enregistrer le disque de rock le plus brutal et le plus violent de tous les temps. "Raw Power" était leur stupéfiant come-back après la débâcle Elektra et, cette fois, Iggy avait décidé de mettre toutes les chances de son côté. Et notamment de ne plus commettre l'acte sexuel durant toutes les séances (du 10 septembre au 6 octobre, studios CBS, Londres). "*Donc on est allés en studio et on a fait l'album. Un putain de disque pour autant que je me souvienne*", renchérit Iggy. Autre interdiction majeure en studio : David Bowie. Craignant que le chanteur ne tente de prendre le contrôle de son groupe, Iggy refuse ses avances de production. Irréelle décision pour l'époque : en ces jours de folie glam, Bowie est un demi-dieu absolu, tout ce qu'il effleure devient numéro un (Lou Reed, Mott The Hoople, ses propres albums). Pour ne rien arranger, les frères Asheton créent un mini-scandale de lèse-majesté en s'arrachant au bout de trois chansons du concert de Bowie au Rainbow. Durant de longues semaines, les Stooges avaient écrit dans de petits studios de ocation londoniens. Un processus complexe qui voit Iggy totalement inféodé à son nouveau guitariste, le fameux James Williamson. Ce Williamson *(l'arme secrète d'Iggy)* était le nouveau tueur de Detroit. Un metallo dont le style de guitare exprimait une nouvelle étape dans l'ultra-violence locale. James Williamson était la réponse lourde d'Iggy Pop à MC5. Du coup les frères Asheton, co-fondateurs du groupe, se retrouvent dans une position difficile, raités par Iggy et Williamson comme des requins de studio. Mais Ron n'avait-il pas mplicitement accepté cette position en se laissant rétrograder bassiste ?

Annoncées comme un désastre potentiel, les séances seront ultra-professionnelles. Certes, il s'en passe de mémorables. Sur le premier morceau, Iggy a l'idée d'organiser un vrai duel, il convoque huit escrimeurs en studio (au casque, on entend encore un peu de leur fracas de abres sur "Search And Destroy"). D'autres titres sont chantés par Iggy totalement à poil dans la cabine de contrôle. Pour le reste, l'Iguane insiste encore aujourd'hui : "*Ni gonzesse, ni dealer, personne de la maison de disques, ni Mainman, ni Bowie. On a pris des drogues en studio, certainement. Et j'ai pris l'habitude de boire un peu de vermouth pour maintenir ma voix bien haute. Trois clopes, un verre de vermouth, étonnant ce que ça fait à la voix.*"

L'album commence par "Search And Destroy" (titre d'un article de Time Magazine sur les Américains au Vietnam). Incroyablement enregistré en une prise de voix, ce titre explique l'énorme vision du groupe américain enregistrant le troisième chapitre de sa saga. Arrivés Londres, les Stooges n'ont qu'une envie : pulvériser la compétition locale. Montrer à la lanète ce qu'est le rock de Detroit.

ggy empile les hymnes misogynes : "Gimme Danger" pourrait être sa réponse aux Stones de "Gimmie Shelter" ! Les Anglais ont peur de ce qu'ils ont déclenché, les Stooges en redemandent. Incroyablement, la chanson suivante est une autre chanson anti-groupie : "Your Pretty Face Is Going To Hell" est la réflexion méprisante du jeune Stooge de 25 ans ace à une femme plus âgée qu'il utilise pour sa dose de sexe.

"Penetration", sans doute inspiré par la lecture de William Burroughs ("Soft Machine"), construit sur un riff souverain de Williamson...

Ron Asheton : *"Ils étaient dans leur trip Mick et Keith. Ils ont signé tous les titres à deux, alors que Scotty et moi avions fait des contributions énormes aux arrangements."* Effectivement, dans sa rage meurtrière d'avoir été rétrogradé au niveau d'Overend Watts, Ron Asheton invente au passage une nouvelle manière de jouer la basse metal, tronçonnant d'énormes gifles de graves que les ruades de batterie semblent secouer comme un prunier. La face B commence par "Raw Power", rock basique racontant les exploits de *"Suzie chérie, qui vient plus trop baiser au lit"*. Les gens de Columbia et Mainman étaient d'accord sur un point : il fallait deux ballades sur l'album. Une par face. "Gimme Danger" ayant rempli cet office, sur la face deux ce serait "I Need Somebody", blues démoli et restructuré à la diable par l'Iguane.

"Shake Appeal" se passe d'explication, Iggy pourtant en donne : *"Le rock s'était mis à peser du plomb. J'avais envie de lui redonner sa folie furieuse, un rugissement, voilà. Penser donc dragsters, Jerry Lee Lewis, Link Wray, Little Richard. Un peu d'action, putain !"*

L'album se termine par "Death Trip", crachat des Stooges sur le management Mainman qui va effectivement s'écarter effrayé du projet et de sa violence. Sur ce titre, Iggy et sa cohorte de furieux se rendent soudain compte qu'ils sont *"putain de maudits"*. Plongeant vers l'enfer des bacs à solde dès avant la sortie du disque, ils adressent un ultime doigt d'honneur à la galaxie qui les a vus flamber leur misérable chance. Death Trip, tu l'as dit. Iggy est vidé, épuisé. Il a perdu toute perspective. Il dort avec ses bandes masters, s'obsède sur les moyens de rendre le projet encore plus viscéral et brutal au mixage. Alors que les frères Asheton rentrent à Detroit avec Mme Angie Bowie dans leurs bagages (mauvaise idée pour la suite de leur carrière...), Iggy reste cloué des semaines à Los Angeles. Là, finalement, Tony De Fries jette son ultimatum : David Bowie remixe, sinon le disque ne sort pas. Pas exactement en état de mener une enquête dans les bureaux de Columbia, Iggy est contraint d'accepter.

Bowie : *"Iggy m'a apporté la bande 24-pistes. Le disque était d'une simplicité biblique : le groupe sur la piste un, Iggy sur la deux, la lead guitar sur la trois ; trois pistes utilisées sur vingt-quatre. Comme il n'y avait rien à mixer, j'ai monté les voix au maximum."* Ce qui fut fait chez Western Sound Recorders en mars 1973, en présence d'Iggy. Pour la petite histoire, on notera que Bowie filtre déjà le son à travers une machine appelée Time Cube, gizmo qui ajoute un écho fantastique sur certains instruments (les guitares de "Gimme Danger", les batteries de "Your Pretty Face Is Going To Hell"). Scandalisés par le logo dégoulinant de sang, la pochette avec Iggy tout seul, les Stooges hurlent à la trahison. A Detroit, deux DJ diffusent une cassette de *rough mix* sur une station rock. Devenue mythique, la bande sort en pirate, puis en semi-officiel chez Bomp! L'histoire de la vraie bande-master de "Raw Power", disparue de chez Columbia, n'en finit pas de rebondir : décrétée perdue, elle sera finalement remise à Henry Rollins par un fan de Black Flag. Rollins se demande s'il ne va pas remixer lui-même, puis il donne le master à Iggy qui entre en studio en 1997 pour sortir une intéressante *nouvelle version*. Mais quel que soit le mix, personne, jamais, ne réussira à se mesurer au secret de "Raw Power", le disque le plus violent de tous les temps.

Première parution juin 1973

Première édition CD 1984

Remix CD par Iggy Pop en 1997

"Le Raw Power est ce qui vous arrive quand vous restez quelques mois sans rapports sexuels."

MARC ZERMATI

Side A Stereo
Berlin
Lou Reed
RCA
Victor
2 Lady Day 3 40
3 Men of Good Fortune 4 37
4 Caroline Says I 3 57
5 How Do You Think It Feels 3 42
6 Oh Jim 5 13
(Lou Reed)
dynaflex
Side B Stereo
Berlin
Lou Reed
RCA
Victor
dynaflex

Lou Reed

"Berlin"

RCA/ BMG

En 1973, la bête noire de Lou Reed n'était pas tant Lester Bangs, rock-critic débauché qui le poursuivait de ses délires affectifs, qu'un certain Alice Cooper. Occupant bruyamment le créneau de la décadence défriché par le Velvet Underground, arrivé sur le tard, produit par l'ennemi absolu Frank Zappa, Alice Cooper a le culot de s'offrir un succès mondial massif émaillé de 45 tours qui explosent dans les juke-boxes.

Lou Reed lui vole donc son producteur fétiche, un jeune génie de 24 ans nommé Bob Ezrin. Ce *whiz kid*, Lou va le séduire en lui offrant de réaliser avec lui un énorme projet, un double album historique centré sur un thème unique. Mais trêve d'opéra-rock. Laissant le vieux concept classique aux Who, Lou Reed inventorie un paquet de chansons qu'il écrit depuis six mois et branche le jeune Ezrin sur un plan de *film pour les oreilles*. Du grand art. Et les deux hommes décident de frapper un coup mastoc en partant travailler à Londres avec la crème des rockers anglais.

Les thèmes sont donc ceux de toujours (depuis le Velvet Underground) : décadence, drogue, sexe... Mais les musiciens sont au moins aussi extraordinaires que ceux du Velvet : Jack Bruce à la basse, BJ Wilson de Procol Harum et Aynsley Dunbar à la batterie, Steve Winwood aux claviers. Pour les guitares, Ezrin ramène deux tueurs de Detroit : Steve Hunter et Dick Wagner, qui ont secrètement contribué aux guitares de "Billion Dollar Babies". En studio à Londres, Lou déborde d'enthousiasme. Son album précédent ("Transformer") a cassé la baraque. Comme si ça ne suffisait pas, un référendum du NME le voit dépasser Jagger comme chanteur favori des kids...

Hélas, très vite, l'affaire s'enlise. Le thème de toutes les chansons est l'autodestruction. Lou observe minutieusement sa femme de l'époque, Betty, et la pousse dans ses retranchements, prenant des notes. Très vite, la fille fait une tentative de suicide qui n'émeut pas le chanteur (*"Quelle conne !"* confie-t-il dans ses interviews).

"Transformer" avait exposé les cartes postales glam. La décadence semblait facile comme un trait de cocaïne entre deux coupes de Cristal Roederer avec Warhol. Sur "Berlin", c'est la réalité qui cogne à la porte. Lou plonge dans la poudre, son producteur suit, emballé. Voilà Lou expérimentant divers états terminaux, *"pour le disque"*. Un trip speed le voit ébranlé, chancelant, cinq jours sans sommeil, circuits nerveux grillés, terminés. C'est la base d'une chanson monomaniaque intitulée "How Do You Think It Feels". Plus déglingué, il n'y a pas. Mais tel un Phil Spector en herbe, Bob Ezrin peaufine de superbes arrangements, fait venir cuivres et cordes. Le film commence à prendre forme. Et Lou signe une de ses plus grandes chansons sociales avec "Men Of Good Fortune". Il compare le destin des gosses de riches à celui des pauvres types, fracasse deux ou trois réalités bien tranchées sur le capitalisme de l'époque avant de conclure son exposé par le vicieux *"et moi, je n'en ai rien à foutre"*.

Voilà. Et puis de toute façon, Lou est exténué, crevé. Il part se reposer au Portugal avec des copains rencontrés à Amsterdam. Rentré à Toronto, Ezrin se charge d'accumuler de petits effets, des bruits cinématographiques, cris de malades, fin de nuit. Reste la séquence où la pauvre toxe se voit enlever ses propres gosses par les services sociaux. Un pic d'intensité malade. Ne reculant devant rien, Ezrin conseille à sa femme de lui laisser leurs enfants. Resté seul, il enferme les pioupious dans le studio où Alice Cooper a enregistré "Under My Wheels" et les tyrannise : *"Votre maman est partie, vous ne la reverrez jamais."* Les deux bambins se mettent à pleurer à chaudes larmes, réclamant leur mère. Démoniaque, Bob Ezrin fait tourner les magnétos et enregistre prudemment de nombreuses prises. Des années plus tard, il se remémorera la scène, la comparant même à l'enregistrement complet de "The Wall" de Pink Floyd et lui donnant l'Oscar du moment qu'il n'avait aucune envie de revivre, jamais.

Dès lors, tout s'écroule. Les gens de RCA viennent écouter le *"merveilleux film pour les oreilles de Lou Reed"* et repartent absolument et totalement consternés. Très vite un ordre tombe de New York : l'album n'est plus double. La mort dans l'âme, Ezrin ampute *"le 'Sgt Pepper' des seventies"* de quatorze minutes. Le jeune Canadien n'y croit d'ailleurs plus. Il supplie Lou Reed d'enterrer le projet, de *"le foutre dans une boîte, dans un putain de placard et qu'on n'en parle plus, jamais"*. Lou ricane. N'obtenant pas la fameuse pochette qui s'ouvre dont il rêvait jour et nuit, il ferraille pour un livret photos mode (qui fera l'objet d'innombrables railleries dans la presse).

Dès sa sortie, en quelques semaines, "Berlin" commence un rapide voyage, des bacs à disques aux bacs à soldes. L'Amérique manque d'épithètes : déprimant, torturé, malsain... Pour Rolling Stone, c'est *"un désastre, le pire album d'un artiste majeur en 1973"*. Même le Village Voice n'y reconnaît plus ses petits : *"Drôle de disque hétéro à propos d'une pute goudou camée qui se fait enlever ses gamins."* Stratège, Lou Reed défend le disque en donnant des entretiens totalement alcoolisés. Seuls Lester Bangs et les Français y croient encore, trouvant dans ce rejet public de nouvelles raisons de croire en Lou Reed.

De fait, "Berlin" reste un projet épique en raison de la rencontre entre Ezrin et son mercantilisme forcené et Lou Reed qui parvient à faire tomber le *produit* dans les bas-fonds de l'horreur absolue. Toute la seconde face, de "Oh Jim" à "Sad Song", est un Golgotha panique, à faire passer Marilyn Manson pour un joyeux drille.

Alors bien sûr que Lou Reed a triché, tout foutu en l'air avec ses drogues. Tout le monde l'admet. Mais ses effroyables sentiments de haine et de rancœur sont bien ceux d'un amant blessé, bafoué, trahi. On ne se méfie jamais assez des gens qu'on a trahis. Couché dans un lit brûlé de cigarettes, le poète électrique laisse tomber sa conclusion à l'adresse de la traîtresse : *"Tout autre que moi lui aurait cassé les deux bras."* Et confirme à la caméra : *"Je vais cesser de perdre mon temps."*

Première parution, référence vinyle APL1-207

Sortie en juillet 1973 (GB), octobre 1973 (USA)

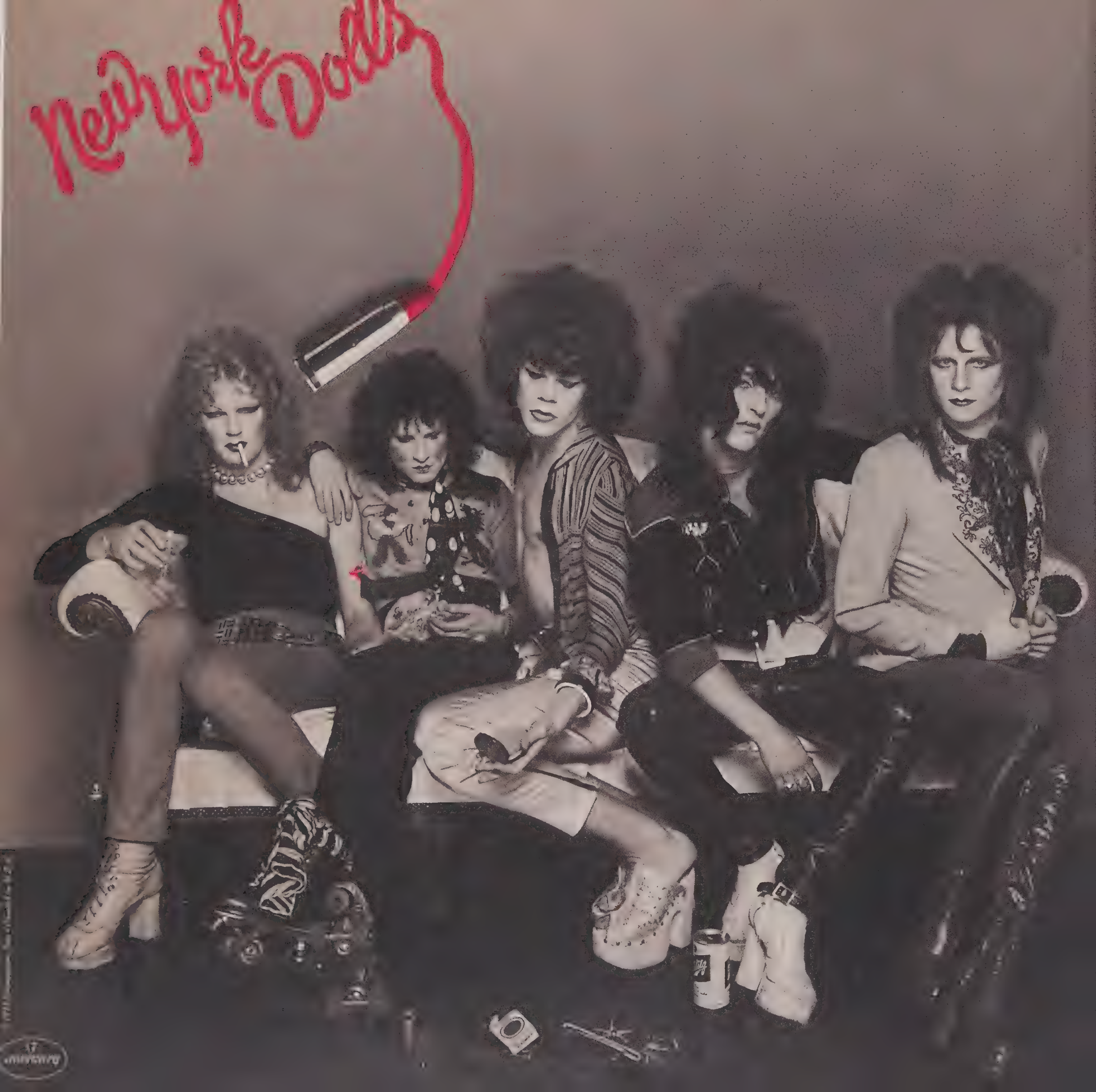
"Avec 'Berlin', j'avais l'impression, fausse sans aucun doute, que c'étaient des scènes de la vie de couple de Lou Reed, et ça me paraissait simple à faire. Je me suis dit que c'était ça que j'allais raconter."
MICHEL HOUELLEBECQ

LOU REED
BERLIN

Berlin

In Berlin by the wall
You were five foot ten inches tall
It was very nice
Candlelight and Dubonnet on ice

We were in a small cafe
You could hear the guitars play
It was very nice
Oh, honey it was paradise



New York Dolls
mercury

New York Dolls

“New York Dolls”

Mercury/ Universal

New York Dolls
Side 1
STEREO
SRM-1-675
℗ 1973 Phonogram Inc.
PRODUCED BY TODD RUNDGREN
1. PERSONALITY CRISIS - 3 41 (Thunders & JoHansen)
2. LOOKING FOR A KISS 3 19 (JoHansen)
3. VIETNAMESE BABY 3·38 (JoHansen)
4. LONELY PLANET BOY - 4 09 (JoHansen)
5. FRANKENSTEIN (ORIG.) - 6 00
(Sylvain & JoHansen)
New York Dolls
Side 2
STEREO
SRM-1-675
℗ 1973 Phonogram Inc.
PRODUCED BY TODD RUNDGREN
1. TRASH - 3 08 (Sylvain & JoHansen)
2. BAD GIRL - 3:04 (Thunders & JoHansen)
3. SUBWAY TRAIN - 4 21 (Thunders & JoHansen)
4. PILLS - 2.48 (E. McDaniel)
5. PRIVATE WORLD - 3 39 (Kane & JoHansen)
6. JET BOY

Aéroport d’Orly. Deux colosses américains se charbonnent les paupières en riant à gorge déployée. Dave Johansen, le chanteur, envoie des bisous aux douaniers. Dans un hoquet, Johnny Thunders vomit sur les boots de serpent de son roadie, Frenchy. *Fuck !* Les Dolls étaient venus épater le bourgeois. D’ailleurs, ils semblaient surgir en platform boots d’une méchante chanson des Stones *(“Yeah, you got sat-shoes/ Yeah, you got speedfreak jive”)*. A eux cinq, ils incarnaient un vrai truc, totalement nouveau.

Fardés comme des drag queens, ces base-ballers avaient le sens de la fiesta et une classe prodigieuse qui affolerait Londres, Paris, Berlin et Tokyo. Les Dolls vécurent le trip deux ans durant, mais à cent à l’heure. A l’heure de l’obligatoire reformation, on s’étonnera longuement de l’outrecuidance princière de ces voyous.

Embauchés en première partie de concerts britanniques de Rod Stewart (alors qu’ils n’ont pas même enregistré un single, sur la foi d’un pipeautage critique insensé), les Dolls perdent leur batteur fondateur Billy Doll dans une de ces OD dont la nuit londonienne a le secret.

Le 19 décembre 1972, au terme d’une semaine de réunions intenses, le groupe qui a décidé de persévérer resurgit dans son New York natal avec un nouveau batteur, Gerald *Jerry* Nolan. Les rotatives s’affolent. Déjà notoirement repérés comme dégénérés sexuels décadents, les Dolls sont désormais décrits comme superstars toxicos. Intéressées dans un premier temps, nombre de maisons de disques prennent la fuite.

Seul, un ancien rock-critic, Paul Nelson, s’accroche. Suivant le groupe de concert en concert, il persévère et décroche un contrat chez Mercury Records. Pas du premier choix, mais la fête bat son plein au studio Record Plant de New York City un mois plein, avril 1972.

Party time all the time : pour la moindre prise, le groupe fraîchement signé amène avec lui son bataillon de fans hystériques, groupies fanatiques, dealers. Barricadé dans la cabine de contrôle, le génial Todd Rundgren maudit le jour où il a accepté de produire ce premier disque. Sorties des années plus tard, les cassettes ROIR proposaient les premiers pas des Dolls, six mois plus tôt, au Mercer Art Center. Et l’auditeur éberlué de découvrir un groupe lourd, pas en place, basique et finalement bien appliqué. Mais il fallut l’écoute de ces bandes préhistoriques pour comprendre le combat de Todd Rundgren qui, plus d’une fois, encourage les cinq musiciens à *“oublier les paillettes qu’ils ont dans le cul pour s’exciter sur leurs instruments”*. Ambiance.

Luttant contre les éléments déchaînés, se prenant la tête des heures durant avec Johnny Thunders sur les accordages de la Gibson Junior, Rundgren maquille l’inexpérience du gang avec une parfaite mauvaise foi. Mais Todd vient du garage (The Nazz). Il comprend que les Dolls sont un groupe moderne qui a intégré la défonce dure et en parle clairement (“Looking For A Kiss”), mais il est également question du Vietnam (“Vietnamese Baby”) et de libération sexuelle (“Personality Crisis”). Bref, les Dolls sont un groupe qui écrit la musique de 1973 et a durcit ses riffs à hauteur de gratte-ciel (“Jet Boy”).

La grande trouvaille du producteur sera de faire jouer la rythmique en opposition avec les deux leaders (voix et guitare). Enterrant dans le mix la batterie redoutablement efficace de Nolan, Rundgren laisse la basse piétonne d’Arthur Kane vrombir aux avant-postes. Sylvain Sylvain tricote de fines rythmiques rockabilly. Cet ensemble d’une cohésion féroce propulse les deux frontmen. Exhibitionniste de première, Johansen se tripote le téton en ouvrant un large bec. Et Johnny Thunders invente la six-cordes tronçonneuse. Cette guitare foudroyante, fuzzy et sexy à la fois, les Sex Pistols seront les premiers à se l’approprier. Suivis par Poison. Les Guns... Et tous ceux d’aujourd’hui, Libertines en tête...

Cachés derrière leurs strass et leurs boas, les Dolls disposaient de formidables chansons. Et Johansen, s’il avait une bouche encore plus lippue que Jagger, ne se privait pas d’inventer le punk rock (“Trash”). Là encore, le mix de Rundgren est crucial.

“Bad Girl” reste un modèle d’agression urbaine chaleureuse (à mille coudées de ce que produit la technologie moderne, *cf* le Courtney Love solo). Encore plus drôle : “Subway Train” annonce les batteries techno de Prodigy. Mais c’est sur “Pills” que Johansen s’envole : *“L’infirmière rock’n’roll va m’envoyer une piquouze dans mes nerfs rock’n’roll...”* Un morceau comme “Frankenstein” est une autre énorme réussite, au point qu’on oublie la ballade obligatoire (“Lonely Planet Boy”), moins la moue, plus de bisous. Ici Johansen annonce Morrissey et David Lee Roth. Grâce à la sortie du disque, la rentrée fut chaude.

-Pédé.

-Tarlouze !

-Toi-même !

-C’est celui qui le dit...

Soudain pour l’achat d’un disque, la Fnac Sébastopol devenait champ de bataille. Coups, horions, baffes. Si la polémique faisait rage, certains avaient bien reçu le message, notamment Dominique Laboubée, de Rouen.

Suivis par une meute de fiancées en folie, de groupies toxiques et de rock-critics indulgents, les Dolls vendraient chèrement leur peau. Nullement freiné par l’entrée du disque en 116^{e} position des ventes de l’époque, le groupe se lance dans une épique tournée mondiale. Dans un ballet pervers, les Poupées de New York mènent train d’enfer et inventent la spirale limousine/champagne/cocaïne. Car, non contents d’avoir régénéré un phénomène social (le groupe outrageux), le sujet de discussion de tous les lycées de la planète semble se foutre de toute notion de carrière... planning... réussite... promo...

Leur mode de vie parle pour eux.

Le second album serait comparativement une morne descente nostalgique dans les cryptes du rhythm’n’blues. Avec emphase sur les obscurités salaces. A peine mieux qu’un J Geils Band. Ce n’est pas très grave. Déjà, chez Max’s Kansas City, un certain Steven Talerico présente sa version personnelle de l’affaire : Aerosmith...

Première parution août 1973

Aucune remasterisation digne de ce nom

“Le rock’n’roll certains jours me semble une affaire pliée depuis 1973...”

PATRICK EUDELINE

RCA
VICTOR
AMSTERDAM
DAVID BOWIE
SORROW

David Bowie

"Pin Ups"

EMI

Bowie omniprésent. Partout, dans Londres, des hordes de gamins au visage strié du fameux éclair rouge et bleu criaient son prénom, faisant revivre pour la dernière fois une beatlemania entièrement dédiée au fun et à des personnages imaginaires qui obsédaient l'inconscient collectif, Ziggy Stardust ou Aladdin Sane. Que se passe-t-il dans le clan Bowie, dans les cercles du pouvoir occupés par Angie la femme, MainMan le manager et cette petite cour warholienne, Mick Rock, Leee Black Childers, David lui-même ? Le flip n'est pas loin. Et pourtant, Bowie truste les charts (cinq albums classés). Mais entre champagne et novocaïne, la party d'adieu a commencé, l'histoire est devenue limite tangente et périlleuse.

Le 9 juillet 1973, David Bowie s'exile en France et réunit son groupe au château d'Hérouville. Cet endroit magique, doté de tout le confort ancien et de la technologie la plus moderne, géré par des gens discrets, exquis, semble le parfait édredon. Sentant qu'un peu de tragédie n'a jamais nui, l'intraitable Bowie sacque au dernier moment son fidèle batteur, Woody Woodmansey, et embauche en lieu et place l'immense, l'incomparable Aynsley Dunbar. Mick Ronson est là, ainsi que le grand Mike Garson qui vient de se convertir à la scientologie, et TJ Bolder, le bassiste des Spiders.

Et là, à 26 ans, David Bowie invente à lui seul le concept de nostalgie, qu'il industrialise littéralement.

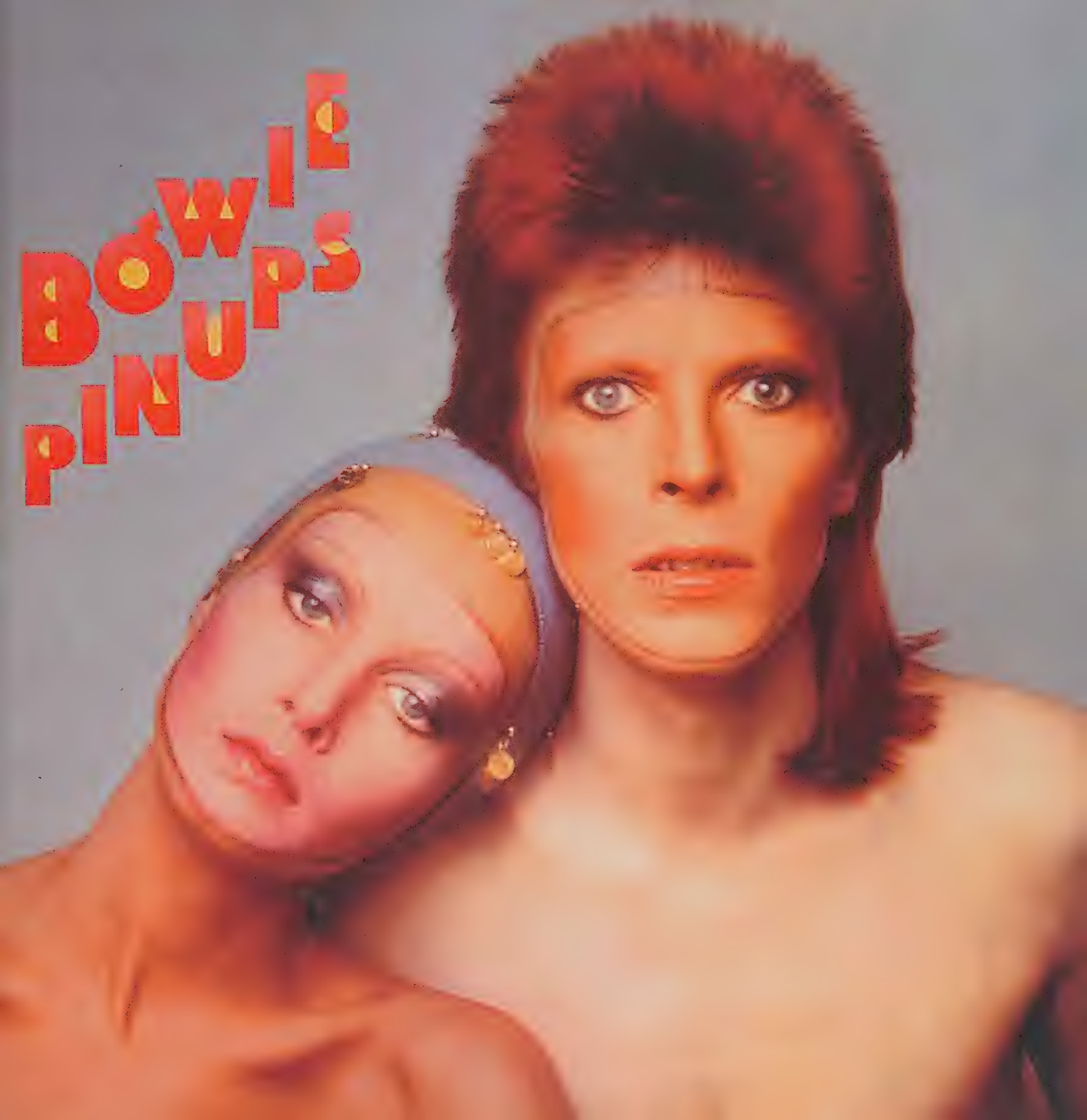
Certes, depuis des années, le rock portait un regard amusé sur ses tendres années. Peu de concerts — fussent-ils progressifs — se terminaient sans une reprise de l'incontournable "Johnny Be Goode". Mais là, nuance : Bowie ne se contente pas d'une petite évocation d'un grand ancien. Il fait ce qu'on peut rétrospectivement considérer comme la première de toutes les compiles industrielles, ne manquent que les stickers *Génération Glam* et *Pub Télé* pour que l'illusion soit complète.

Evidemment, on parle de Bowie. Le Maître absolu des illusions, le Grand Ordonnateur de sa propre mise en abîme. "Pin Ups" (pochette avec le mannequin Twiggy) est présenté avec cette note du maître : *"Ces chansons comptent parmi mes favorites de la période londonienne 1964-1967* (...). *Certains de ces groupes sont encore des nôtres."* Voilà donc tout ce qui a marqué la jeunesse du dieu. Yardbirds, Them, Pretty Things, Easybeats, Pink Floyd de Syd Barrett, Merseys, Kinks, Mojos, Who. Intraitable choix de Bowie, qui évite soigneusement l'axe Beatles/Stones (mais il a déjà repris "Let's Spend The Night Together" sur le disque précédent et fera "Across The Universe" sur "Young Americans"). Plus étonnante est l'absence de vestiges archéologiques du Velvet Underground ou des Stooges (les amis américains auront droit à moult faces B, reprise de "White Light/White Heat" en concert, production d'albums). En fait, Bowie se penche exclusivement sur ses propres fondations archaïques, cette glorieuse période pop du mouvement british beat. Cette époque où de mirifiques 45 tours se chassaient les uns des autres sur les ondes de la BBC, où les mods hantaient les boutiques et les clubs, gavés de pilules de survie, l'époque enfin où les groupes surenchérissaient les uns, les autres, imaginant un arc-en-ciel cosmique de titres, couleurs, sensations croisées, l'époque de la grande lumière qui voulait changer la face du monde. Cette époque, Bowie l'a ratée. Pour de sombres histoires de manager, de premiers contrats léonins, un peu comme Rod Stewart, Bowie s'était fait écarter du festin des petits marquis pop. Ce disque est la revanche de son orgueil blessé et il va fouetter le groupe dans un délire énergétique néo-stoogien pour clouer en quelques séances torrides une série de versions roboratives, vicieuses, définitives. Un salut aux deux ingénieurs du son, Ken Scott et Denis Blackeye. Ils réussissent à coucher sur bande le groupe anglais le plus effarant de la décennie. Des années durant, les amateurs de hi-fi de haut niveau feront leurs tests acoustiques ultimes avec les ruades de batterie de "Anyway Anyhow Anywhere". Les glissandos déchiquetés de Mick Ronson, ses solos noyés d'électricité permettent à Bowie de traverser le projet comme un fantôme bienveillant, un être mythique qui tourne la page les yeux pleins d'une brumeuse nostalgie. Mais l'essentiel se trouve tout de même ailleurs. Particulièrement bien servis, les Pretty Things revivent sur deux titres ravagés, "Rosalyn"(incantation d'ouverture, agissant en direct sur le cœur quintessentiel du rock anglais) et "Don't Bring Me Down". Toute la notion punk est là, presque en gestation : le rock'n'roll n'est pas mort, il dort, ses ongles poussent encore. Pour le coup, les Spiders From Mars font régner une bronca du feu de Dieu. Et puis il faut mentionner bien évidemment les moments d'abîme, les creux du labyrinthe historique imaginés par l'instigateur du projet et qui attirent l'auditeur dans l'invraisemblable arrangement du fascinant "See Emily Play" indiquant que Bowie travaille sur une double grille rituelle. *"Tout est perdu"*, semble dire cet album bacchanale (et effectivement le groupe sera congédié après cette expérience) mais par cette contre-manipulation, Bowie se libère de Londres et peut partir chercher d'autres consécrations en de nouveaux territoires soul et américains. Le rituel "Pin Ups" avait parfaitement fonctionné. Déçu (mauvaise critique dans Rock&Folk : *"nous ne banderons pas pour un si piètre coup"*), effaré — Pete Townshend, semble-t-il, piqua une crise de colère en apprenant qu'on se servait de *ses* chansons pour faire partir le rock en marche arrière —, le monde du rock venait d'être placé par David Bowie dans le piège ultime : le nombrilisme. En cas d'urgence, casser le miroir.

Première parution
19 octobre 1973

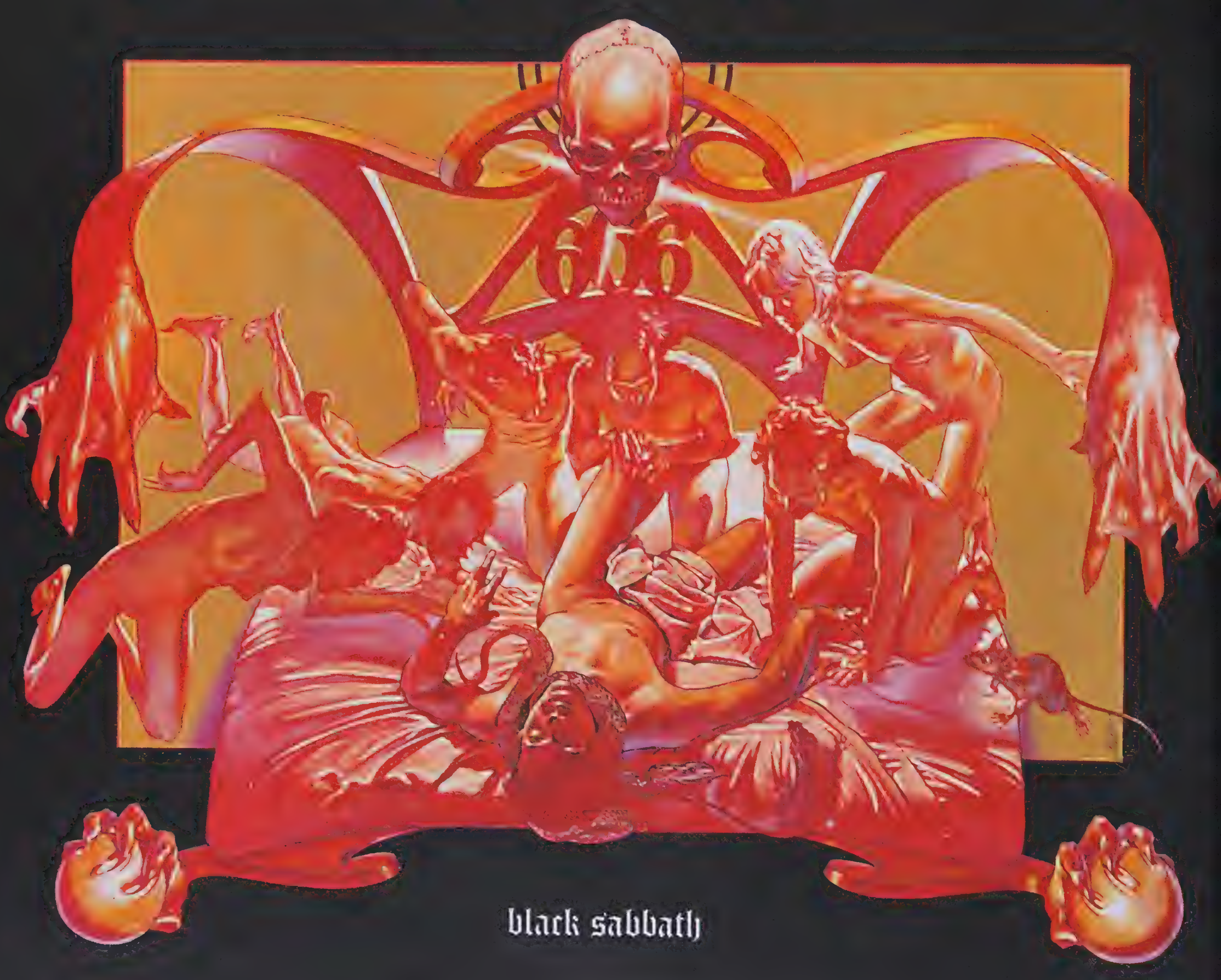
Nombreuses rééditions CD avec bonus tracks (Ryko) et sans (EMI)

"'Amsterdam' a été enregistré au Château d'Hérouville, pendant des séances que David destinait à un 'Pin Ups 2', version américaine".
JÉROME SOLIGNY


BOWIE
PINUPS

6366 101

Sabbath bloody Sabbath



black sabbath

Black Sabbath

“Sabbath Bloody Sabbath”

Warner

"SABBATH BLOODY SABBATH"
1
6366 101
STEREO 33⅓
MADE IN FRANCE
BLACK SABBATH
2
6366 101
STEREO 33⅓
MADE IN FRANCE
BLACK SABBATH

“Quand tu crèves, mec, *tu dis pas à ta régulière :* ‘Oh chérie, oublie pas de donner à manger au chat demain...’ *C’est bang, kapow, et y’a ton sang, tes tripes et ta cervelle jusqu’en haut des murs.”* Ainsi parlait un Ozzy Osbourne soudain philosophe affalé sur une table de la Brasserie des Ternes, un soir de concert de 1974. Le groupe venait de défendre son nouvel album “Sabbath Bloody Sabbath” aux justement nommés Abattoirs mais, clairement, Ozzy commençait à se poser des questions. Sur son rôle, celui de son groupe maudit et l’usure provoquée par le colossal succès populaire qui s’était abattu sur le quatuor dès son premier album. Gamin lâché dans un démoniaque Disneyland, Ozzy s’était gavé de sexe et de drogues. Et le groupe, mené de main de fer par un incoercible management, enchaînait les tournées, cognant des foules de plus en plus énormes, remplissant les stades américains, enfonçant clou après clou dans le cercueil du rock hippie progressif de la fin des années 60. Non que le fuligineux Sabbath ait été soutenu par la presse. Partout, on avait fait des gorges chaudes du style rupestre de ces quatre Néandertaliens de Birmingham. Ailleurs on ridiculisait leur satanisme de pacotille. En fait, les quatre copains d’Aston proposaient seulement des versions métalliques des bouquins du grand Dennis Wheatley (Les Vierges de Satan et autres fariboles adaptées au cinéma par la Hammer). Mais sur la distance, Black Sabbath avait su se montrer implacable. Très vite, les ruades de Bill Ward et les gifles de basse de Geezer Buttler se mirent à sonner diantrement fourbes. Au bout de trois années de tournée ininterrompue, le Sab’ était devenu une machine de guerre invulnérable. Surtout c’était le groupe que tout combo débutant pouvait copier en moins de cinq heures de répétition. Sauf que personne n’avait la voix vociférante et lubrique d’Ozzy Osbourne, diablotin dégénéré, sanglotant des malédictions apocalyptiques, hurlant que ce monde était une cause foutrement perdue. Et personne, vraiment personne, ne possédait l’attaque chirurgicale du sorcier Tommy Iommi, ciselant des riffs barbelés qui jetaient un éclairage d’encre sur les vieux cachots du monde occidental.

En 1973, le groupe obtient trois mois de vacances. Et décide d’auto-produire ce disque, son cinquième. Le titre de l’album est repiqué à un vieux Melody Maker qui traînait sur une table du Record Plant. Pour la pochette, le dessinateur de poster de cinéma Drew Struzan crée une ambiance d’agonie qui projette l’auditeur dans un tourbillon de contradictions : un homme se meurt. Ira-t-il au paradis (verso) ou en enfer (recto) ? Pour parachever le message, un lettrage néo-nazi. Ce que ces arguments choc cachaient, c’est que Black Sabbath signait à son disque le plus mélodique, le plus rusé. En s’offrant les services du claviériste Rick Wakeman, le groupe allait déboucher sur son plus bel effort, un album colossal, ridiculisant a concurrence de l’époque. Clairement réveillé par la gifle du renouveau américain (Stooges, Blue Öyster Cult, New York Dolls), le Sabbat Noir ouvre son opus sur une apocalypse néogothique funestement tourmentée. Prédestinant les furieux riffs de Steve Jones, Tommy ommi tronçonne littéralement des piles de métal qu’il chrome à chaud. Libéré, Ozzy s’autodétruit dans un texte où il est question de l’exécution du cerveau, des portes de la vie qui se referment et de tous ces salauds qui l’ont critiqué, paralysé, assassiné : *“La vie te tue/ Les rêves virent au cauchemar/Ciel de funeste cafard/Cramé confus brûlé/Plus rien à ajouter”*. Le mariage de tous ces éléments en fusion (cris/caisse claire matraquée/basse violée/riffs énuclées) porte le rock à une hauteur inouïe. Il faudra une décennie aux petits enfants de Seattle pour régurgiter le message vomi par Ozzy et l’estampiller de l’étiquette grunge. C’est dire l’importance de “Sabbath Bloody Sabbath” : sans ce disque, pas de Nirvana, ni d’Alice In Chains et encore moins de Soundgarden. Sur le deuxième titre, “A National Acrobat”, le Sab’ fait preuve de sa nouvelle science algorithmique. Ozzy lance la problématique d’une voix noyée d’écho puis laisse Tommy Iommi dénicher un nid de soli gorgoniens, comme trente têtes de mort reptiliennes crachant sang et foutre et appelant leur mère en même temps. Un lourd renversement boogie permet à la rythmique d’enterrer l’affaire. Clairement obsédé par une presse toujours prompte à diminuer ses coups d’éclat, le Sab acculé persiste et se vautre dans d’énormes virages stratosphériques, un peu comme un pilote de bombardier devenu fou et partant pilonner ses propres lignes. A un moment, les soudards se reposent, laissant retomber l’ultraviolence pour tresser une petite miniature risible, épouvantable sonatine pour clavecin et guitare acoustique. “Fluff” ne mériterait pas mention ici, si ce mot n’avait désigné chez les dealers la *pura de pura*, une coke tellement légère qu’elle s’envolait et semblait planer dans les airs en copeaux cristallins à l’ouverture du paquet. Ayant remercié la *COKE-Cola company* (*sic*) sur son précédent effort, le Sab’ se devait de récidiver. Avant de remettre les potards à onze pour défenestrer un “Sabbra Cadabra” herculéen. Ici le groupe cloute et percute son metal avec une énergie de pachydermes totalement toxicos quand il est soudain rejoint par le très pernicieux Rick Wakeman, Yes-man qui décoche des chanterelles de synthétiseur. On est loin de Nine Inch Nails, mais sur la voie tout de même, avec Ozzy qui s’arrache ce qui lui reste de cordes vocales pour entonner une ode à cette femme introuvable *“qui ne ment jamais”*.

Il en sera ainsi jusqu’au bout de l’album, quarante-deux minutes et vingt-trois secondes de folie infernale. Certes, chaque opus sabbathique a ses fans. On a ressassé que le premier disait tout, que le deuxième était le chef-d’œuvre, le troisième album a ses défenseurs et le quatrième ses inconditionnels. Mais pour les fans hardcore, “Bloody Sabbath” est le pinacle. Peu après, le groupe participerait à la California Jam, ridiculisant Deep Purple, ELP et Eagles, ce qui explique que les organisateurs de Live Aid firent passer le Sabbat Noir reformé à 11 heures du matin dans le Stade de Philadelphie où une horde d’adorateurs se prosterna aux pieds fourchus du monstre à quatre têtes. Revenant des années plus tard sur la gestation de cet album, Tommy Iommi musardait, réfléchissant à haute voix qu’il était étonné *“que les membres du groupe ne se soient pas entre-tués dans le studio”*. Mais en décembre 1973, les fans relevaient la tête, fiers et conscients qu’avec ce disque, la messe (noire) était vraiment dite.

Première parution décembre 1973

Nombreuses rééditions CD Castle 1991, remasterisé 1996 et Sanctuary Replica 2000

“Black Sabbath reste une énigme. Essayez d’imaginer le monde de la musique sans eux... Impossible !”
ROB ZOMBIE

Copperhead

"Copperhead"

Sony Music

COPPERHEAD
COPPERHEAD

Quittant Quicksilver en 1970, le guitariste John Cipollina éprouve le désir d'enregistrer un album de rock plus dur, plus lourd. Pour qui a étudié l'acid rock de San Francisco et tous les disques lysergiques parus à la fin des années 60, Jefferson Airplane, Grateful Dead ou Country Joe, c'est bien le récurrent trémolo de John Cipollina qui symbolise le mieux une musique éclairée, exploratrice, acide. Partout, toujours, on se souviendra du marathon guitaristique de vingt-six minutes qui figurait sur le classique "Happy Trails". Cette jam sur deux accords a fait de Cipollina un dieu. Elevant un bébé loup, l'homme s'est retiré dans une villa forestière où son très pernicieux usage de cocaïne n'avait d'égale qu'une prodigieuse consommation de jeunes nymphettes, groupies, institutrices et autres. En séance à Hawaii pour enregistrer l'album "Just For Love", les Quicksilver menacent leur soliste et lui demandent de cesser de jouer sur les projets de tous ses amis. Pour le guitariste au grand cœur dont la Gibson renforce d'innombrables séances (Brewer & Shipley, Kathi McDonald), cet ultimatum dépasse légèrement les bornes. De retour à Frisco, il annonce son départ du groupe bien-aimé.

Emerge alors le concept d'une nouvelle formation, dure et planante à la fois. Copperhead est en ce sens un concept unique dans l'histoire du rock américain. Ovni, ce disque improbable reste le symbole d'une résurrection impossible, d'une évolution condamnée. En effet, le rock hippie fut une aventure qui ne produisit quasiment aucun album indestructible. Fruits d'une époque chaotique, les disques hippies sont à l'image du mouvement qui leur donna son nom : bâclés, brouillons, gorgés d'idées saugrenues se fracassant sur la réalité du studio. En rodant lentement son groupe, constitué de rockers lourds et sans états d'âme, Cipollina sait exactement ce qu'il fait : il va tenter de construire un projet immortel, une rude machine de guerre qui rendra enfin justice à son jeu de guitare perçant, ce fantastique vibrato exprimé à partir d'une Gibson SG qu'il violente en picking avec de gros médiators... En deux ans de préparation, Copperhead devient le secret le mieux gardé de la West Coast. Un passage radio sur KSAN hystérise la région de San Francisco. L'organisateur de Woodstock, Michael Lang, flaire une énorme opportunité et tente d'attirer le groupe sur son label (Just Sunshine). Finalement c'est Clive Davis, président de Columbia, qui emporte la partie et signe le groupe pour un deal considérable. Dans l'intervalle, après une valse du petit personnel, Cipollina a finalisé son équipe : Jim McPherson (ex-Stained Glass), pianiste, joue le rôle de Nicky Hopkins chez Quicksilver, rafraîchissant le son, égrenant des notes tintinnabulantes. La rythmique est portée par David Weber, lourd cogneur dans la tradition de Steppenwolf, et Hutch Hutchinson, bassiste élastique. A l'orgue et aux voix, Gary Philippet (ex-Freedom Highway). Et puis il y a la guitare de John Cipollina, aérienne et élégante, souveraine et royale, son jeu tendu, piquant, impitoyable à l'occasion. Ce groupe-là veut et va jouer un rock guttural, tout de suite reconnu par les grands. Pour ses premières apparitions publiques, Copperhead assure les premières parties de Steely Dan et ravit 250 000 fans lors d'un mégafestival dominé par Journey et Santana.

Finalement, les séances arrivent un peu tard, elles se contentent d'immortaliser une réappropriation musicale qui a eu lieu ailleurs, live dans les bars de la Baie. D'octobre 1972 à février 1973, neuf titres sont finalisés dans le luxe des Record Plant de Los Angeles, San Francisco et Sausalito. Simple ingénieur du son, David Brown aide le groupe à produire son disque. L'album sort en même temps qu'un 45 tours mythique, "Chameleon". Dans sa Bible (Le Rock psychédélique américain, éditions Parallèles), Philippe Thieyre résume ainsi le Copperhead : *"Exercice de guitares en fusion sur des rythmes ravageurs, sans temps mort, telle une véritable bombe à explosions multiples."*

Sans être un concept-album, "Copperhead" est un ambitieux projet qu'on pourrait décrire comme *un retour à la réalité après quelques saisons acides.* Mais la réalité a changé. Le premier titre, "Roller Derby Star", conte l'histoire d'un Américain moyen, extrêmement. Un soir, écroulé devant sa télé, l'homme découvre un nouveau sport, le Roller Derby. Commotion. Notre antihéros devient un roi du roller, il dédie sa vie à la glisse, sans regarder derrière lui : *"J'ai laissé ma femme/Et mes gosses aussi/Bon Dieu, je vais habiter à Oakland/Là où vivent les Bombers."* Ce destin totalement californien n'est que l'introduction. Tout au long du disque, sont décrites des historiettes urbaines contemporaines dans un monde de brutes en proie au doute, à l'indécision, mais où l'humour de la nébuleuse guitare de Cipollina, ses contrepoints dramatiques et ses tirettes joviales apportent le souvenir de la révolution psychédélique. Avec un rictus glacé, Cipollina semble impliquer que rien n'est désespéré, qu'on peut à tout le moins sourire de cette pathétique réalité.

Curieux titre, "Kamikaze" dénoue les obsessions du guitariste pour l'invasion japonaise de 1941 (un autre de ses groupes s'appellera Zero). Ici est décrite une escadrille de pilotes suicides, volant vers les lignes américaines. La guitare cyanogène évoque les noirs démons ancestraux glissant au-dessus des avions : *"Demain, quel demain ?/ C'est aujourd'hui le dernier jour"*.

Le solo exprime incroyablement ce qu'on imagine se passer dans la tête du kamikaze, donnant à entendre à la fois sa joie destructrice forcenée et sa terreur de la fin toute proche.

Le dernier morceau, "They're Making A Monster" est carrément aux antipodes du rock californien. Au terme de jams féroces, d'explications torrides et de crises nerveuses improbables, l'auditeur descend dans la grande forge où s'agitent des ombres blafardes. C'est là que Cipollina martèle ses riffs, soude ses orageux solos et surélève les lourdes notes de son implacable destin. Durant près de huit minutes, le groupe s'acharne et passe en revue son monstre, *"au sein du donjon/ sous les électrodes"*.

Le rock ne manque pas d'albums mythiques, ni d'ailleurs de disques baudruches qui se dégonflent implacablement à l'air du temps. Le Copperhead, on l'aura compris, n'est pas de ceux-là. Méconnu, rarement cité, sauf en alinéa dans un coin de la saga Quicksilver, voici pourtant un projet totalement unique, prophétique et attachant, rock de la plus haute lignée, qui survit à toutes les modes. Les breaks de Copperhead ne vieillissent pas, ne s'usent pas. Il y a de mauvaises années, celles où on ne lit pas Stendhal. Il y a de très mauvaises semaines : celles où on n'écoute pas Copperhead.

Première parution 1973

Réédition CD chez Sony Music

Réédition remasterisée 2001, augmentée d'un titre bonus Acadia/ Evangeline (import GB)

Pochette signée Art Kane, sur une idée de Cipollina.

Les bandes du second album inédit dorment toujours dans les cryptes de Columbia.

OPPENHEAD

LOU
REED
ROCK
N
ROLL
ANIMAL

Lou Reed

"Rock'n'Roll Animal" * "Lou Reed Live"

RCA/ BMG

Deux albums relevant du live, deux disques pour un seul concert.

La tournée ne s'appelait pas encore Rock'n'Roll Animal. Mais c'était le moyen choisi par Lou Reed pour présenter "Berlin" (chef-d'œuvre flingué parti direct dans les bacs à solde) aux masses récalcitrantes. Sortant toute sa puissance de feu, Lou réunit un groupe de tueurs de Detroit. Concept : ramoner "Berlin" aux foules. Empaqueter l'objet d'oripeaux velvetiens, bowiens, et massacrer le public jusqu'à lui inculquer l'amour de ce *"Hamlet Electrique"* (dito) méprisé par les masses laborieuses. Répétitions en août 1973 à Stockbridges, Massachusetts. Elevé à la Factory, passé maître en manipulations, Lou Reed rend toute son équipe hystérique. Totalement défoncé, Lou jouit silencieusement alors que musiciens, staff, manager et amis dansent une infernale sarabande autour de sa personne. [illegible] consulté par Lou, Andy Warhol en personne avait trouvé le concept des lumières. Il fallait, conseillait le Pape de la Pop, référer aux Maîtres et pomper pour le coup l'éclairage conçu par Albert Speer pour les cérémonies hitlériennes : *spots ultrablancs, intenses, tous braqués sur Lou contre un immense fond noir.* Il en fut fait exactement ainsi.

LOU
REED
LIVE

La tournée débute le 17 septembre à l'Olympia. Suivent onze dates européennes. Lou Reed est attifé de cuir noir. Bouffi. Boudiné. Masque livide et coiffure afro. Une diète de speed va lui permettre de perdre vingt kilos en autant de jours. La tournée s'emballe. Dès Amsterdam, les bootleggers frappent et sortent à l'arrache un pirate sous le titre "Rock'n'Roll Animal". Lou ricane. Un titre pour lui ! Sa grosse Mercedes noire fonce sur les autoroutes. Chaque soir, Lou arrive au dernier moment, grimpe sur scène à demi porté par ses roadies, titube jusqu'au micro, crache son venin et repart.

La tournée est un succès colossal. Grâce en particulier aux guitaristes qui métallisent et [illegible] le répertoire de l'ex-Velvet. Le groupe est porté par une rythmique de hard funk imparable : le batteur Pentti Glan joue parfois avec Steppenwolf et le bassiste Prakash John vient de laisser son poste dans Funkadelic à Bootsy Collins ! Le guitariste Dick Wagner avait fait ses classes dans Frost. Un groupe [illegible] de la Grande Ballroom. Incapable de jouer un blues, Wagner s'était néanmoins judicieusement frotté à l'élite locale : Ted Nugent, Wayne Kramer, Jim McCarty, Cub Koda [illegible] il avait ramené l'envie de mettre en scène de fabuleuses batailles de guitares. En ce sens, Steve Hunter était le parfait répondant, un bretteur juste assez virtuose pour faire courir sur toute l'affaire un parfum de danger latent. Steve Hunter avait fait partie du groupe Detroit, formé par Mitch Ryder. Déjà à l'époque, il reprenait le "Rock'n'Roll" du Velvet Underground sur un mode hard, et c'est l'option qui fut gardée du début à la fin de la mythique tournée. Chaque soir les deux [illegible] "Sad Song" de grosses [illegible] de notes [illegible] dans un bruit de pales et de fer. Les Marshall [illegible] des ordres. Car les deux tueurs [illegible]. Sa consommation de drogue fait l'admiration des roadies qui racontent : *"Il prenait tout ce qui lui tombait sous la pogne. Coke, speed, herbe, Valium, et plein d'alcool. Speed et Johnny Walker Black, c'était son truc."* Le soir du concert de Bruxelles, Lou est pris de spasmes tachycardiques et doit être porté jusque dans sa loge au bout d'une demi-heure de concert. Même pas mort, Lou. Un mentor venu de New York tente de freiner sa consommation d'alcool. A sa demande, les roadies lui planquent des flasques dans les amplis. Mais tant bien que mal, la portion anglaise de la tournée décolle. Liverpool est un triomphe. Le concert comparé par les critiques à *"une messe noire dans une cathédrale gothique avec l'héroïne pour Dieu"*. Sur la foi de ces prestations démentielles, "Berlin" remonte et se classe septième vente en Grande-Bretagne. Triomphe de la volonté. De retour aux Etats-Unis, le Rock'n'Roll Animal Tour durera jusqu'au printemps. Devenu le héros absolu d'un public d'enragés, Lou Reed est accueilli chaque soir par des délires de plus en plus malsains, *"Lou Reed cocksucker"* étant l'une des gentillesses que la foule aime hurler en chœur..

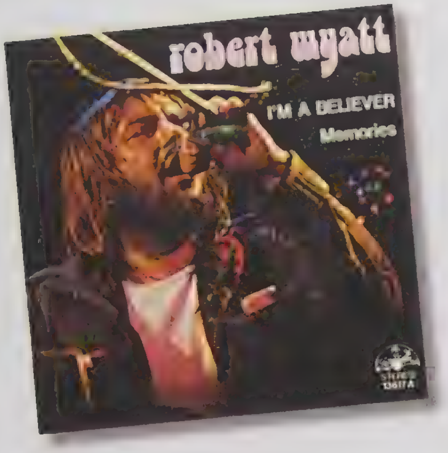
Le 21 décembre 1973, Lou enregistre son concert à la Howard Stein Academy Of Music de New York, chaleureuse salle de la 14^e rue détruite par les promoteurs en 1992. Le concert est publié en deux albums, à douze mois d'écart. La récente réédition CD ajoute deux titres manquants ("How Do You Think It Feels" et "Caroline Says I"). Ceux qui possèdent "Rock'n'Roll Animal" et "Lou Reed Live" peuvent reconstituer le show. Voici l'ordre des morceaux tel qu'il fut joué ce soir-là : "Intro", "Sweet Jane", "How Do You Think It Feels ?", "Caroline Says I", "I'm Waiting For The Man", "Satellite Of Love", "Walk On The Wild Side", "Lady Day", "Oh Jim", "Sad Song", "Heroin", "Rock'n'Roll", "White Light White Heat", "Vicious". Le refus absolu de Lou de faire le moindre rappel entraîne d'inévitables émeutes. Quelques salles sont dévastées, saccagées, détruites. Le look de la tournée américaine donne le ton [illegible]. Lou adopte une coiffure blonde ultra courte, porte collier de chien et Ray-Ban miroir sous lesquelles il cache les yeux outrageusement charbonnés. Grande trouvaille scénique [illegible] il simule [illegible] un shoot sur scène durant "Heroin", ce qui lui vaut articles de haine et remontrances de toute la critique U.S. N'importe : dès sa sortie, "Rock'n'Roll Animal" s'impose comme un triomphe underground. Le disque deviendra très justement un des disques live les plus repérés de l'histoire du rock, même si certains perdent leur Velvet dans l'avalanche des solos [illegible]. Déjà loin, Lou [illegible] groupe de killers qui [illegible] chez Alice Cooper enregistrer "Welcome To My Nightmare". [illegible] Lou ne parvient plus à redescendre, à oublier son personnage de *Phantom Animal* [illegible] et provocations au [illegible] *[illegible]*

Premières parutions 1974 et 1975

Bonnes rééditions CD en 2000

"Lou Reed s'était auto-défini rock'n'roll animal. Il semblait détester la planète entière et du coup tout le monde l'aimait."

NEW MUSICAL EXPRESS



Yesterday Man
I'm a Believer
ROBERT WYATT

Robert Wyatt

“Rock Bottom”

Rykodisc/ Naïve

Parvenu à ce stade, le lecteur l’aura compris : faire du rock est tout sauf une promenade. Le cas Robert Wyatt ne déroge hélas pas à la série d’incidents qui président à toutes les réalisations de très grands albums.

Membre de ce qu’il fut convenu d’appeler l’école de Canterbury, Wyatt fut d’abord batteur de l’atypique Soft Machine. Admirable drummer, il propulse le groupe dans une sphère mi-jazz, mi-rock qui augure d’une pop futuriste, swing et léchée, mémorable. Tombé en froid avec les Soft, qu’il quitte *“sans respect, ni argent, ni rien”*, Wyatt fonde Matching Mole, enregistre deux albums, part en vacances à Venise. Dans un palazzio de l’île de Giudecca, le batteur contemple un lagon grisâtre. C’est l’hiver 1973. Wyatt vient de passer une décennie sur la route. Il a, on s’en doute, vécu des aventures surréalistes, fréquentant Denise Glaser comme Jimi Hendrix. En dépit de son amour du rock — il déclarait à Rock&Folk *“être prêt à échanger tout Soft Machine contre la seule chanson ‘Wooly Bully’ ”* — Wyatt cherche déjà à faire autre chose. Deux mois durant, il se tient à l’écart de Londres. Alfie, sa nouvelle compagne, travaille sur le film “Don’t Look Now” que Nicholas Roeg tourne à Venise. Toujours absente, elle s’inquiète pour son fiancé et lui rapporte un soir un petit clavier muni d’un étrange vibrato.

Du coup, Wyatt lézarde. Discute avec les gondoliers, tripote son instrument. Il écrit toutes ses musiques en regardant la lagune qui, semble-t-il, *“clapote comme son clavier”*.

De retour à Londres au printemps 1973, Wyatt intègre l’appartement d’Alfie au 21e étage d’un moderne building de Harrow Road. Il assemble un groupe pour enregistrer son futur album. Les séances doivent débuter le 2 juin.

Mais le soir du 1er juin 1973, Wyatt s’alcoolise fortement dans une soirée branchée. Ici les anecdotes diffèrent. On a parlé d’une autre fille, d’un copain jaloux, etc. Vers 2 heures du matin, afin d’éviter de se faire surprendre, Robert Wyatt s’essaie à l’alpinisme de façade en s’esquivant par la fenêtre, s’accroche à une gouttière pourrie et tombe du quatrième étage. Colonne vertébrale fracturée.

Couché sur le dos durant trois longs mois d’hôpital, Wyatt constate qu’il ne pourra plus jouer de batterie, jamais. Lui, le farfadet des toms, le lutin capable d’emporter sans effort un groupe dans des chevauchées de plusieurs heures, soudain n’est plus que ce paralytique épuisé, véritable accident industriel, batteur sans jambes.

Avec une merveilleuse logique, Wyatt conclut : *“Plus besoin de penser à aucun groupe, il faudrait se concentrer sur l’enregistrement et le chant.”*

Au bout de trois mois, Wyatt est transféré dans la première chaise roulante d’une longue série. Il découvre un piano dans la salle des visites. Alors qu’on tente d’intéresser les nouveaux paralysés à des activités de poterie ou macramé, Wyatt se concentre sur les touches d’ivoire. Lentement les chansons composées à Venise prennent forme dans sa tête.

Début 1974, Wyatt et Alfie emménagent dans un cottage du Wiltshire prêté par une amie. C’est là que Richard Branson fait installer le studio mobile de Virgin Records. Les chansons sont enregistrées en rase campagne sous une forme très pure, dépouillée. Ce sont bien celles écrites dès Venise (et non comme le prétendra une légende urbaine, *“les premières réflexions de l’artiste sur sa paralysie”*).

Wyatt parle de sa nouvelle compagne, de ce que l’amour provoque en lui, de toutes les ruptures avec sa vie de rocker fou. Batteur du Floyd, spécialiste en cas désespérés, Nick Mason produit. Wyatt avait été réquisitionné à la batterie sur les albums solo de Syd Barrett. Cette fois, c’est lui qui invite divers musiciens de l’école Canterbury au studio The Manor pour étayer les chansons de “Rock Bottom”. Non qu’ils aient grand-chose à faire. Les bassistes sont Hugh Hopper (de Soft Machine) ou Richard Sinclair (de Caravan). Fred Frith et Mike Oldfield contribuent à la guitare. Mais tout le projet indique une direction aussi irréelle que personnelle. C’est de fait le premier disque à la fois bricolé, fait maison (et pour cause) et indiquant scrupuleusement la réalité moderne (Radiohead notamment, *évidemment*).

En six morceaux d’une pureté éblouissante, Wyatt inventait la pop du troisième millénaire. Car depuis, depuis l’invention du home studio, des claviers et sons synthétiques, plein de gens (et Björk, *évidemment*) ont tenté de refaire et rejouer ce disque unique et inimitable, capotant à chaque fois sur le putain de secret des mélodies, sans parler des touches de génie des solistes (ah, le solo de trompette de “Little Red Riding Hood...”).

A ce degré, on pourrait noircir des pages et des pages sur les sons *organiques* comparés à ceux qui arrivent tout glacés des samples. Ce serait une piste, bien solitaire. Et qui ne révélerait rien de la créativité de l’artiste.

Car ces sons, Wyatt semble les avoir filtrés à l’ancienne pour obtenir, via des violes, clavecins, clarinettes, sans oublier bien sûr des dizaines de claviers, toute une tessiture unique. En conflit permanent avec des ingénieurs blouse grise (qui lui reprochent de tripatouiller des sons *“pas clairs”*), Wyatt prend pour modèles Picasso, Miró, *“des artistes qui ont utilisé leur âge pour oser des choses qu’ils n’auraient pas faites plus jeunes”*. Notion cruciale. A aucun moment, l’auditeur ne peut mettre le doigt sur ce qu’il entend. Batteries étouffées, voix en écho, claviers triturés, tout ici semble enregistré il y a quelques heures, grâce au tout digital dernier cri. Il n’en est rien et l’album se termine d’ailleurs sur un curieux rire gamin, rire nasillard, comme si le responsable de l’album triomphant indiquait à ses futurs imitateurs que le suivre serait totalement impossible.

Car la force de “Rock Bottom”, ce sont également les chansons. Comment un homme brisé (au sens littéral) parvient-il à se relever, et à reprendre espoir via la musique ? Dans “Rock Bottom”, chaque note jouée, chaque mot chanté de cette voix totalement singulière participe d’une aventure humaine intégrale, chaque titre semble ouvrir sur un inconnu absolu, en apnée. Dès sa sortie, “Rock Bottom” trouve un public immense quoique discret, un public d’amoureux transis d’une œuvre sur laquelle Robert Wyatt se refuse aujourd’hui à gloser : *“On fait ce qu’on fait, et c’est ce qu’on est mais, dès que ça sort, on perd tout contrôle sur l’œuvre et c’est très bien ainsi...”*

Première parution (sous une première pochette) le 26 juillet 1974

Tout à fait étrangement, la pochette originale de ce disque culte n’a pas survécu à l’édition en CD. Ci-dessus, la pochette numérique de “Rock Bottom”.

Robert Wyatt
ROCK BOTTOM

Radio City
Big Star

Big Star

"Radio City"

[illegible]

ARDENT
ARDENT
ARDENT

La ville de Memphis, [illegible]

[illegible]

[illegible]

Première parution 1974

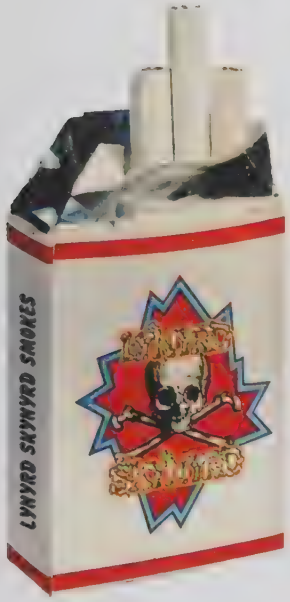
Réédition CD en 1997 sur catalogue Big Beat

Pochette photographiée par l'impeccable visionnaire sudiste, Bill Eggleston.

Lynyrd Skynyrd

"Pronounced' Leh-nerd' Skin-nerd"

MCA/ Universal



La nouvelle est tombée : "Freebird", chanson finale du premier opus de Lynyrd Skynyrd a enfin détrôné "Stairway To Heaven" de Led Zeppelin pour devenir la chanson la plus programmée par les radios classic rock US en 2002. "Freebird" ! Lynyrd Skynyrd ! Cette information toute chaude mérite bien un peu d'histoire...

"On jouait 'Freebird' depuis 1969, se souvient Gary Rossington. *C'est Allen Collins qui a trouvé le riff et l'a développé un peu partout, en répètes, en bagnole, dans sa chambre... Mais Ronnie* (Van Zant, chanteur) *trouvait que c'était trop compliqué, comme chanson. Au bout de trois mois il a redemandé à Allen de lui rejouer le titre, puis écrit le texte en vingt minutes. C'était une chanson comme une autre, juste l'histoire d'un gars qui quitte sa vieille ville..."*

Aujourd'hui chanson favorite des Américains, "Freebird" accompagne enterrements ou anniversaires avec la même lenteur enlisante. Rossington : *"Au début, le titre durait beaucoup moins que ça. Puis, à force de jammer en club, on a rallongé la fin. Faut dire qu'on manquait de chansons à l'époque."* Simple roadie, Billy Powell imagine une brillante partie de piano qui lui vaut d'intégrer le groupe. C'est après la mort du guitariste des Allman Brothers, que "Freebird" prend des allures d'hymne. *"A chaque concert, Ronnie dédiait la chanson à Duane Allman et ajoutait :* 'C'est un oiseau libre, désormais'..."

Nous sommes en 1971 et Lynyrd Skynyrd sarcle sans trêve ni relâche ce qu'on conviendra d'appeler le Southern Slave Circuit. Certains de ces clubs sont dangereux, malfamés. Le groupe, bande de chevelus forts en gueule, ne craint ni les patrons ni les clients. Acharnés de la picole et de la castagne, les six musiciens rentrent souvent moulus de coups et ornés de cicatrices fraiches dans leur Floride natale.

Pour Lynyrd, groupe sudiste fou de rock anglais, tout a commencé dans une cabane de rondins, dans les marais de Jacksonville. C'est là que Ronnie Van Zant, lycéen démissionnaire, s'acharne et fait jouer et rejouer "Psycho Daisies" à ses deux guitaristes. Parfois il exige des solos qui se répondent, parfois il force Gary Rossington et Allen Collins à jouer les mêmes notes, ensemble. Finalement, de frustration il incorpore un vétéran du groupe Strawberry Alarm Clock, le lourd Ed King. Ce guitariste est pro. Sous sa direction, dans la cabane, le groupe répète douze heures par jour et enregistre une flopée de démos à Muscle Shoals. Comme de bien entendu, la première maquette de "Freebird" est refusée par neuf maisons de disques (Atlantic, Columbia, Warner, A&M, RCA, Epic, Elektra, Polydor et Capricorn). Le groupe reprend donc le chemin des clubs, rage au ventre. C'est là qu'un Al Kooper encore auréolé de sa dylanienne gloire repère cette bande de white trash. *"Je les ai vus quatre soirs de suite. Chaque soir j'ai aimé une nouvelle chanson... Finalement, j'ai plongé."*

Signé sur le label Sounds Of The South (étiquette jaune, distribution MCA) pour 9 000 petits dollars, le gang de furieux entre en studio le 27 mars 1973. Le choix du Studio One de Doraville (Georgie) en dit long sur les maigres ressources du groupe et de son producteur. L'enregistrement se déroule donc à une vitesse folle, chaque musicien connaissant sa partie et la jouant depuis des mois. Les relations entre les deux camps sont tendues : *"En studio, on fait comme Al Kooper a dit ou on fait pas"*, commenterait plus tard Ronnie Van Zant.

Une bagarre rangée oppose les musiciens à l'équipe du producteur et met un terme aux séances. Puis le groupe revient à la raison et cloue "Things Goin' On" et "Simple Man" d'une seule traite. Le 30 avril, le disque est terminé.

Bien sûr, le cas "Freebird" divise les distributeurs. Terminé à plus de neuf minutes, le titre n'emballe pas les pontes de MCA qui tentent d'obtenir une version courte de trois minutes, *pour les radios*. Sur ce coup, Van Zant devient balistique. Moitié blaguant, moitié menaçant, il écrit à l'intention de la maison de disques une sauvage bluette intitulée "Workin' For MCA" (qu'on trouve sur le deuxième album et qui ouvrira tous les concerts du groupe jusqu'à l'accident d'avion de 1977).

Sorti en août 1973, le premier Lynyrd a tout pour séduire les fanatiques du rock d'en bas. Dans l'alors incontournable magazine Creem, on compare favorablement les Lynyrd aux Stones et aux Allman Brothers... *"Ils sont peut-être le prochain supergroupe, en tout cas ce que le Sud nous a envoyé de mieux depuis longtemps."*

Une longue tournée en première partie des Who fera le reste : "Pronounced..." trouve rapidement cent mille acheteurs.

Alors, et "Freebird" ?

Soyons franc : plus tard, par la suite, Lynyrd composera d'énormes chansons. Des chansons quasiment folk, qui parlent de la vie trépidante dans le Sud, des flingues planqués sous le siège avant et des groupies en maillots de bain qui écrasent le nez à la portière du bus du groupe.

Mais ce premier disque est totalement et absolument parfait. Un album rural et électrique, avec des échardes de blues dans son gros rock. Et "Freebird", donc... Pièce baroque, parties de piano complexes, plans studio fous et bien sûr... trois guitares en folie, déboulant au galop, en looping, en frontal, rugissant d'électricité, cavalant l'une derrière l'autre, riff sur riff et solos pas bégueules.

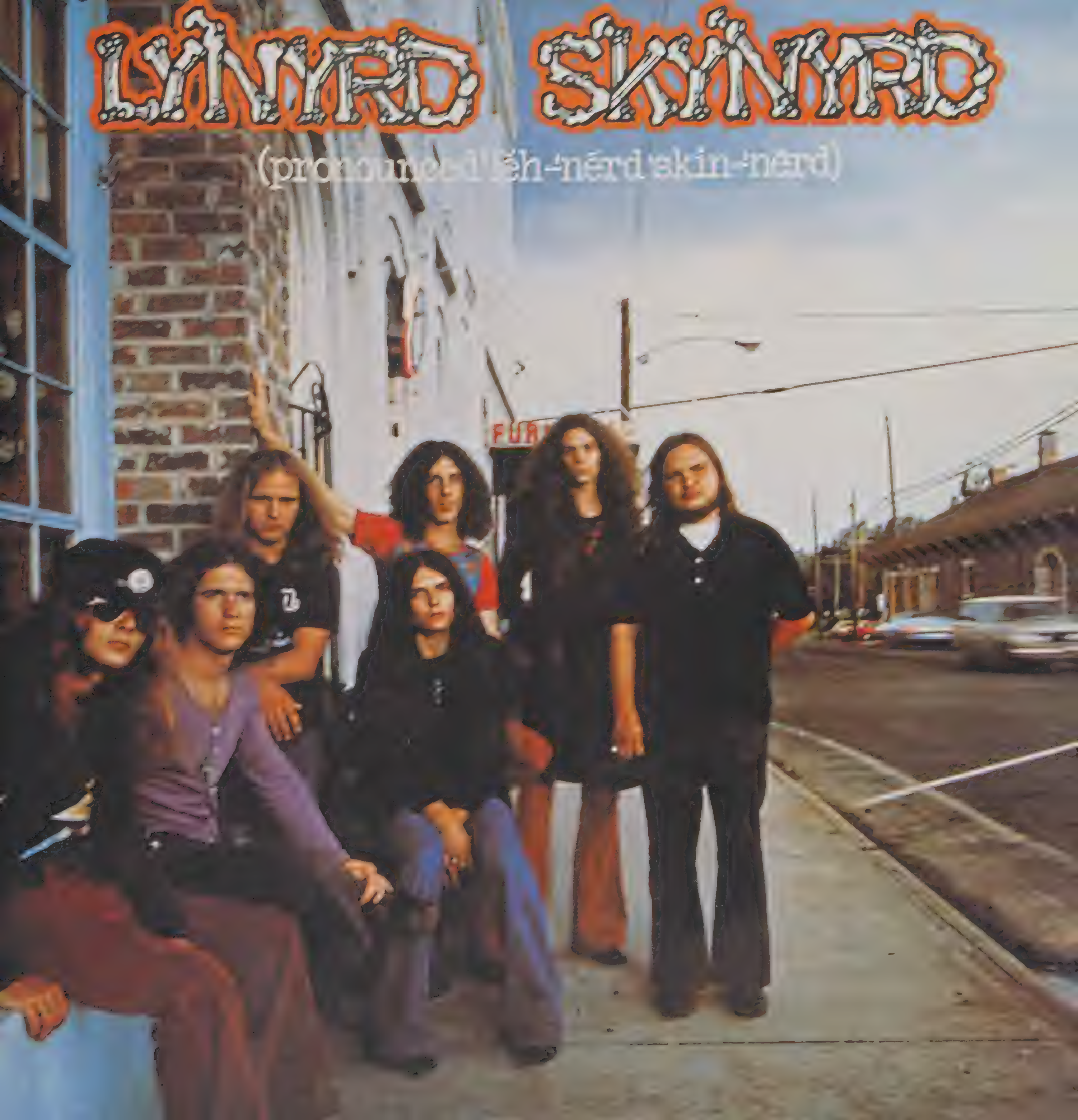
Sur scène, "Freebird" est l'obligatoire conclusion, le feu d'artifice final. Dans chaque pays, on accueille différemment cet oiseau libre. Pendant "Freebird", les fans anglais chargent toujours la scène... A Little Rock, un soir, un type nu bondira sur les planches, sans que Van Zant en perde son cool.

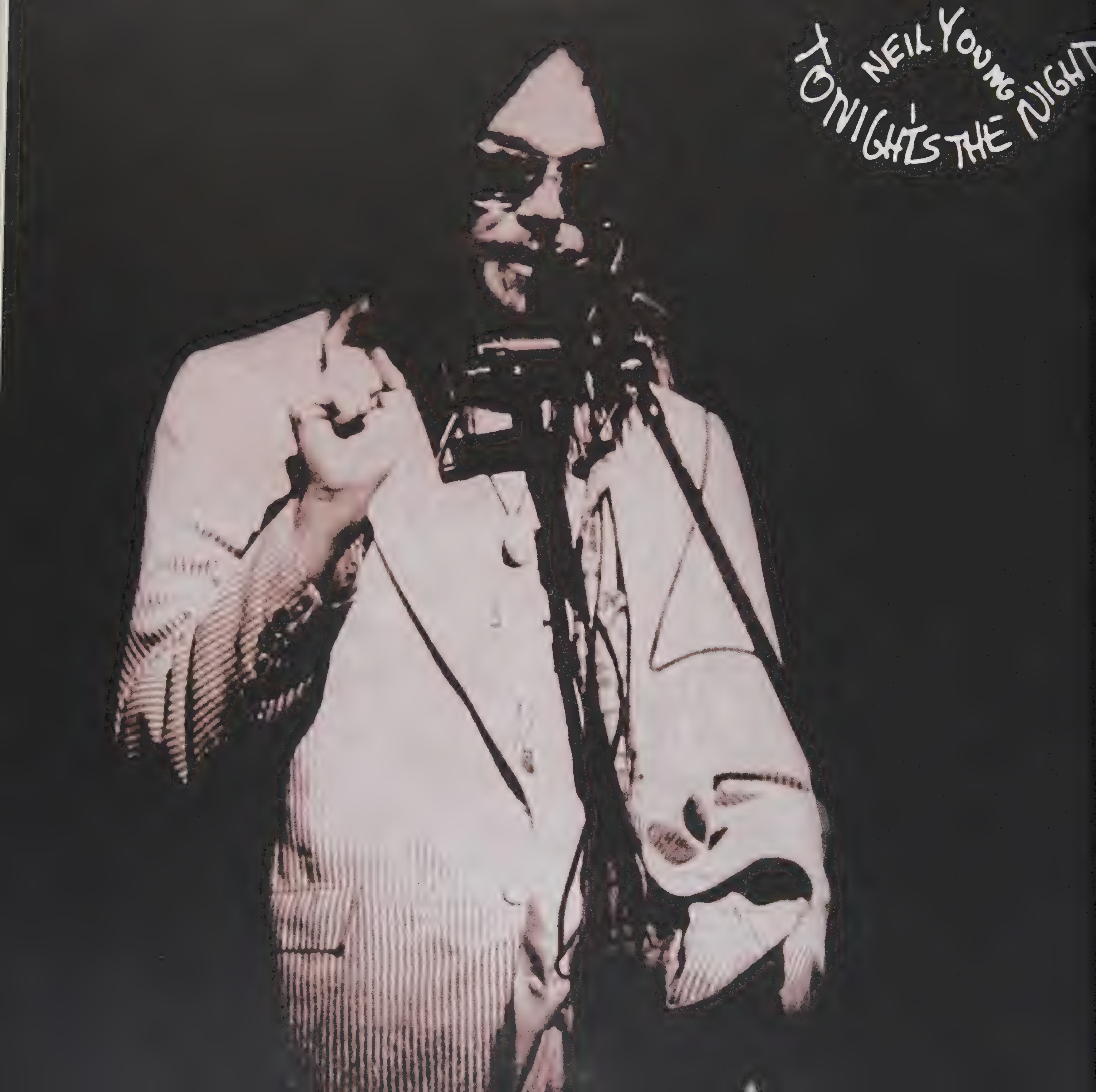
Aujourd'hui, "Freebird" est donc devenu la chanson américaine ultime. L'hymne national des white trash, des tordus, des motards et des tatoués. Récemment, on l'a beaucoup entendu réclamée lors de concerts de Britney Spears... *"Des parents qui perdaient toute retenue"*, a commenté le management de la toupie.

La blague est bonne. Et, comme la chanson, elle ne semble pas vieillir.

Première parution
23 novembre 1974

"'Freebird' est l'hymne international des motards."
JACK BLACK


LYNYRD SKYNYRD
(pronounced 'lĕh-'nérd 'skin-'nérd)
FUR


NEIL YOUNG
TONIGHT'S THE NIGHT

Neil Young

"Tonight's The Night"

Reprise/ Warner

Attention : ce disque du parrain du grunge est déprimant toujours, sombre souvent et parfois effrayant. *"C'est un communiqué*, explique Neil Young. *'Tonight's The Night' est l'annonce des overdoses de quelques-uns de mes proches à mes fans."* Overdoses ? Deux. Celle du guitariste fétiche du Loner, Danny Whitten, et d'un roadie nommé Bruce Berry qui aura l'honneur du premier couplet de la première chanson.

D'autres rock stars se sont sans doute trouvées au centre d'une pareille avalanche de catastrophes personnelles et artistiques. Elles se sont pour l'instant gardées d'en faire l'étalage. Ce disque montre Neil Young à genoux, sonné par la réalité.

Spécial, Danny Whitten l'était. Leader de groupes garage-psyché (The Circle, Danny & The Memories, The Rockets), l'adolescent était un archange dévoyé de la guitare électrique. Ce blondinet avait la classe et l'arrogance d'un Brian Jones américain, ce qui lui avait valu une place récurrente dans la galaxie du seigneur de la West Coast. Quelque part, Danny Whitten était tout ce que Neil Young ne serait jamais — insouciance comprise. Dès la dissolution de Buffalo Springfield, les Rockets étaient devenus Crazy Horse, groupe de haut calibre qui tricotait avec fougue dans l'ombre d'un visionnaire prodigieusement égocentrique (*cf.* le duel de guitare de "Down By The River", 1969). Ce genre de fait d'armes avait autorisé Neil Young à marteler au NME : *"Nous sommes désormais au niveau des Rolling Stones."* Style fluide et suggestif à la fois, c'est à la force du poignet que Whitten transforma "After The Gold Rush" en épigone mélodique, devenant un élément clé de la formule Forever Young. Ce rôle d'acteur invisible payait mieux que le garage et Whitten encaissait de gros gages. Accessoirement, il devint l'un des premiers junkies de la West Coast. S'ensuivront des comportements erratiques, et un énervement viscéral du grand patron. Mais l'époque était innocente. Detroit et New York carburaient au speed. Alors la West Coast... Sortant d'un invraisemblable bain d'acide lysergique, les protagonistes de la révolution psychédélique rentrent un à un dans le rang. Pour l'Airplane et Quicksilver, ce fut le big C, "Cocaïne Blues". Parallèlement, Janis Joplin, Al Wilson de Canned Heat et Danny Whitten (entre autres) découvraient l'héroïne. Ils allaient devenir consommateurs invétérés, les premiers *rock'n'roll junkies*. La casse se fit alors monstrueuse.

Viré une première fois, réintégré parce qu'il se jurait *"clean"*, dès la première paye Whitten replonge naïvement. *Relapse.* Au terme d'une répétition chaotique au ranch Broken Arrow, Neil Young flanque sa guitare par terre et vire le coupable comme un chien, le réexpédiant à Los Angeles par l'avion de 22 h 30, avec deux cents dollars pour solde de tout compte. Le lendemain, 18 novembre 1972, le beau Danny est retrouvé mort avec 200 dollars d'hero dans les veines.

Et Neil Young entre dans la nuit noire de son âme. "Tonight's The Night" est son grand exorcisme, une rumination sur des actes lourds de conséquences. Tout dans ce disque frappe, choque, cogne. *Cette fois c'est pour de vrai*, frémit l'auditeur aspiré puis rejeté par la musique ravagée de Neil Young.

Dans un paysage qui se remet mal de la disparition des icônes Jimi, Janis et Jim, Neil Young fut effectivement le premier à empoigner le petit bout de sa lorgnette personnelle pour tirer les conclusions de la fin du rêve psychédélique. Une première fois, il avait souligné *"que l'aiguille pouvait causer d'immenses dégâts"*. Soudain il choisit d'aboyer à la face de son époque. Début 1973, Neil Young réunit les membres de Crazy Horse augmentés du brillant soliste Nils Lofgren. But : une tournée des bars de la West Coast. Crinière mansonienne, barbe de prédicateur, lunettes miroir de drogué, Neil Young apparaît sur ces petites scènes dans un costume de lin froissé qui préfigure avec dix ans d'avance le look des dealers de "Miami Vice". Armé de sa Telecaster ou de sa Martin, c'est l'écume aux lèvres que le Loner, qui survit grâce à un strict régime cocaïne/ tequila, avertit les auditoires que *"tout ce métier est un putain de total bullshit"*. La mort inopinée de Bruce Berry (roadie de Crazy Horse, frère du Jan de Jan & Dean) prouve que le cauchemar ne s'arrêtera pas là. 13 août 1973 : après un dernier concert au Corral Club de Topanga Canyon, il s'enferme trois semaines en studio. *"Nous venions au studio vers cinq heures du soir. Défonce, tequila, billard. Vers minuit on commençait à jouer."* David Briggs enregistre l'intégralité cathartique de "Tonight's The Night", exorcisme qui utilise tous les styles, du folk au metal. Comme hanté par des fantômes, le chanteur mentionne les deux disparus dans les quatre premiers vers, puis semble ensuite totalement les oublier pour partir... ailleurs. Fracassé, suppliant, hurlant, au bout de son rouleau personnel, saoul comme un Polonais, Neil Young chante son deuil, sa solitude. Sur "Borrowed Time", neurones vrillés, Neil plagie carrément les Stones de "Lady Jane", avouant textuellement : *"Je suis trop carbonisé/Pour sortir une chanson à moi."* Toute honte bue, les hommes reviennent finalement vers une ballade country, "Tired Eyes", qui établit un parallèle particulièrement vicieux entre la mort des quatre étudiants martyrs de "Ohio" et celle de dealers de coke liquidés à la mitraillette dans un cimetière de voitures. Un morceau enregistré en public au Fillmore East avec Whitten en 1971 est plaqué en antépénultième position sur la première face ("Come On Baby, Let's Go Downtown"). *"Voilà*, gémit Neil Young, *tout ce que nous avons perdu"* : rêve, innocence, amitié et rock'n'roll. En 1972, "Harvest" avait été classé numéro un, se vendant par millions.

A sa sortie, après deux années de tergiversations de l'artiste, du manager et de la maison de disques, "Tonight's The Night" cotera péniblement vingt-cinquième vente US (436 082 copies). Selon Neil Young : *"A votre place, ce n'est pas vraiment le disque que j'écouterais le matin au petit déjeuner."*

Première parution juin 1975

Réédition CD : 1983

La première édition américaine de ce disque noir et déprimant était proposée sous une pochette pelucheuse, *the fuzzy cover*. Afin de rassurer les acheteurs ?

BRUCE SPRINGSTEEN
BORN TO RUN
Stereo
MEETING ACROSS THE RIVER

Bruce Springsteen

“Born To Run”

Columbia/ Sony Music

Enregistrer un chef-d’œuvre. Programmer un classique. Retrouver la masse sonore du mur de son de Phil Spector, la chaleur velue des premiers Roy Orbison. Et s’inscrire sans coup férir dans la cour des grands. Bruce Springsteen était un sympathique jeune homme. Deux ans plus tôt, son “The Wild, The Innocent And The E Street Shuffle” avait provoqué force hausse de sourcils chez les rock-critics. On avait noté la fougue de ce gamin de 24 ans toujours prêt à écouter les anciens. D’aucuns avaient cru apercevoir l’avenir, *“le futur du rock”*. En 1974, cette heure semble venue. Springsteen a compris ce qu’on attendait de lui. Il faut gonfler le propos, comme un moteur V8. Il faut enregistrer du rock’n’roll aussi : ses shows en regorgent, ses deux premiers albums ne l’ont guère prouvé. On procédait comme ça, dans le temps. Il arrivait qu’un jeunot s’y colle. Pour faire le point sur le mouvement. Ce qu’on pouvait garder des vieux et comment bidouiller le fourbi pour coller aux histoires du futur. En fait, c’est aujourd’hui qu’il faudrait cuisiner le Boss. Lui demander comment l’idée lui est venue. Tenter de savoir qui a eu cette volonté de départ, cette envie risquée de se frotter aux plus grands monstres sacrés, aux visionnaires du Wall Of Sound ? Les Américains ne cacheraient pas leur approbation. Car ce disque transpire la jungle urbaine par tous ses sillons. Les textes sont speedés, argot beat, râpeux, ils possèdent l’éclat douloureux de certains dialogues de Selby pour “Last Exit” auquel le projet fait penser. Car Springsteen dans “Born To Run” parle des truands, des affranchis, des camés qui attendent leur poudre (“Tenth Avenue Freeze Out”). Drogue, rêves de gonzesses et partout les voitures, “Thunder Road”, “Jungleland”... Et Springsteen enfoncera encore le clou, révélant que cet enregistrement fut comme une course automobile, un Grand prix, une épreuve de folie, étape sur le rasoir, à toujours surveiller la route qui glisse sous le bolide, anticiper les virages, dérapages, sur trente-neuf minutes et trente secondes. On ne peut lui en vouloir car, en filigrane, ce projet est en mouvement. Il est question de “*filles qui se recoiffent dans les rétroviseurs/ Et tout le monde est en cavale ce soir”*.

C’est mi-1974 que Springsteen commence l’enregistrement au 914 Sound Studios, banlieue de New York. Objectivement, cet homme n’est rien. Deux disques chez Columbia, autant de flops. Mais Bruce a composé. Il y croit toujours et a commencé à roder ses nouvelles chansons sur scène, dans les clubs du New Jersey. Un an durant, Springsteen et son groupe s’acharnent. Ils finalisent un morceau un seul, qui donne son titre au disque. En mars 1975, Bruce fait donc appel au producteur Jon Landau (fort de ses articles laudateurs et de sa production nickelée du MC5 “Back In The USA”). Landau décide d’investir le célèbre studio Record Plant avec l’aide d’un gamin de 22 ans, l’ingénieur Jimmy Iovine. Le processus d’enregistrement est crucifiant. Des heures durant, les trois hommes vont s’acharner à retrouver le secret des mille-feuilles spectoriens, empilant couche après couche, strate après strate, guitares, pianos, batteries, cloches, échos... “Born To Run” est un festival de re-recordings analogiques. Aucune approche directe. Tout est consciencieusement fabriqué, piste après piste. Sur les strates basiques (piano, basse, batterie), les compères couchent des guitares, claviers, cuivres. Le mot d’ordre est clair : Bruce tente de recréer des sons *“qui ne passent plus en radio”*. Mais l’entropie guette ce genre de superproduction. Il faudra à chaque instant ruser pour maintenir l’énergie, l’excitation, le sens du fébrile qui procède du disque de rock’n’roll, car cela, l’équipe veut également le conserver. Une fois tout couché sur bande, le mixage de l’album est une nouvelle épreuve. Neuf jours durant, les hommes restent cloués devant une table de mixage. Certains dorment sur des lits de camp, d’autres préfèrent rentrer chez eux pour décompresser quelques heures. C’est qu’une tournée approche et Columbia attend... Springsteen racontera avoir vécu là *“les heures les plus intenses de sa vie”*. Ce que tout le monde reconnaît et raconte depuis, c’est que Bruce avait le disque en tête, savait clairement où se rendre et définissait à ses troupes l’image qu’il voyait exactement dans sa tête. Si Springsteen travaille dans l’urgence — dès la première phrase du premier titre, “Thunder Road”, une femme part, en claquant la porte, “*la robe de Mary vole”* — il ne néglige pas tous les grands sentiments de la rébellion adolescente, tragédie personnelle, sentiment d’être un archange déchu, espoir de délivrance, etc. Et tout passe par le miracle américain d’une vitesse retrouvée, celle des pistons rock’n’roll, adaptés au rock moderne, lourd, hard : *“Oui, j’ai cette guitare/ Et j’ai appris à la faire parler”*. Ce que Springsteen offre, c’est une formidable nostalgie. Sa musique est pleine de souvenirs idiots, d’harmonies perdues. Elle parle du *boardwalk*, des manèges de Coney Island, des ice-creams soda en été. Et tout cela, à l’image du Perfecto retrouvé qui deviendra l’uniforme de ces années fondues, 1975, alors qu’un ennui terrible s’abat sur un rock virant FM, dans l’attente des premiers secours pub-rock et de la déferlante punk.

Ce que Springsteen voulait faire triompher, au final, c’est une certaine idée du rock classique. Une idée qui, si elle ne lui vaut pas le numéro un direct — “Born To Run” restera longtemps n° 3, sans jamais monter plus haut — fait que le disque se vend à quatre millions d’exemplaires aux Etats-Unis et que la tournée anglaise prend des allures de pèlerinage avec les rock-critics fous de bonheur qui attendent Bruce à chaque gare...

Springsteen reviendrait encore plus fort en 1984 avec son “Born In The USA”, mais “Born To Run” reste l’album magique, celui qui n’appartient plus à son créateur mais à tous ses auditeurs. Quelques plumitifs jaloux, forcément, noteraient : chanson par chanson, titre par titre, cet album n’est sans doute pas *le meilleur* du (futur) Boss. Les textes manquent de subtilité, certaines mélodies de force. Sauf que le rock n’avait pas connu pareille excitation depuis “Sgt Pepper...”. En tout cas, reconnaissons à l’impudent qu’il a marqué la pop de son époque. Couverture de Newsweek, Time, Rock&Folk, NME, soudain la balle revenait dans le camp US, et avec quelle force !

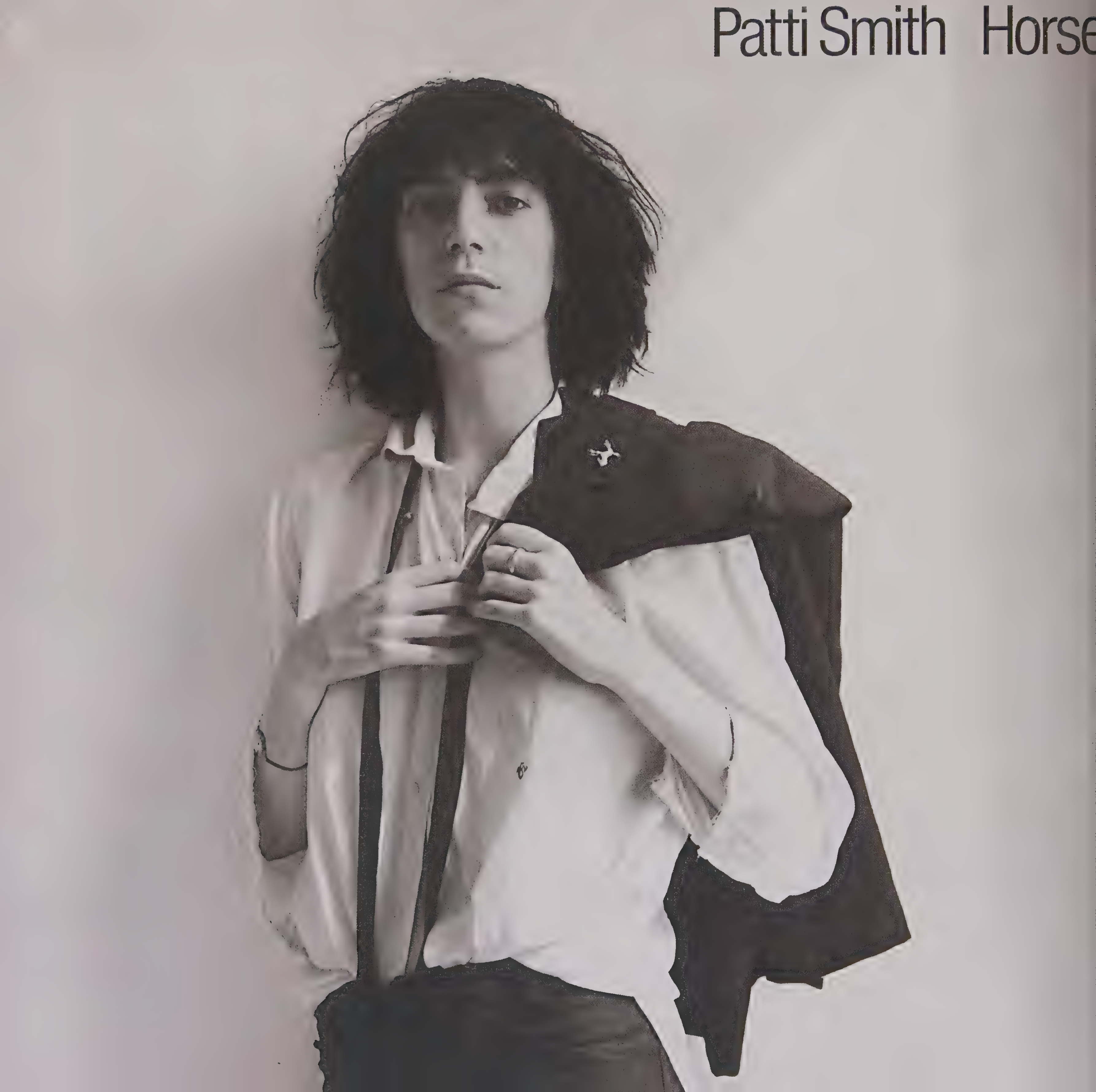
Bien plus tard, des années après, Springsteen donnerait à Antoine de Caunes sa définition personnelle et privée du rock’n’roll : *“C’est le samedi soir, en bagnole, avec les bières, les clopes et les gonzesses.”* Il se peut qu’une meilleure définition de la chose existe. Il se peut également qu’on ne la trouve jamais.

Première parution septembre 1975

“Pour Bruce, l’élément clef de la pochette était le blouson de cuir noir, et le badge Elvis était crucial pour lui”

ERIC MEOLA, photographe

BRUCE
SPRINGSTEEN
BORN TO RUN


Patti Smith Horse

Patti Smith

“Horses”

Arista

“Jésus est mort *pour les péchés de quelqu’un/ Pas les miens”...*

Pour ceux qui avaient suivi les premiers pas scéniques de Patti Smith, ce disque était proche de l’événement, inespéré. Il y avait eu les premiers concerts au Max’s Kansas City, Patti simplement accompagnée par Lenny Kaye à la guitare électrique. Un premier 45 tours autoproduit était paru. Puis Richard Sohl était venu pianoter quelque peu. Le groupe s’était étoffé et tout New York avait fait campagne pour aider Patti à décrocher un contrat.

A croire que cette fille n’avait que des amis en ville. A force de mobilisation, un contrat fut signé avec Arista (nouvelle maison de disques de Clive Davis, juste remercié de chez Columbia où il avait signé Janis Joplin).

MER
MONO
RPM
PISS FACTORY
PATTI SMITH

Patti, 29 ans, apportait dans ses bagages un groupe primitif et garage. Et une idée de producteur : elle voulait John Cale, membre fondateur du Velvet Underground, artiste solo révéré, accoucheur des Stooges et de Nico surtout.

A son inimitable manière, John Cale raconte sa première rencontre téléphonique avec Patti Smith, riant de joie et de bonheur à ses blagues (*“vous voulez que je produise votre disque ou que je couche avec vous ?”* aurait-il demandé avant d’aller voir le groupe jouer dans un bistrot de Woodstock).

Mais dès l’arrivée en studio, la fille salace et rieuse se transforme en général Patton. Et John Cale va passer six semaines houleuses à tenter de démêler l’artiste de la poseuse : *“Patti parvenait à raviver la flamme de Lou Reed et de Dylan dans sa musique et, sur scène, elle avait tous les bons plans de Mick Jagger et Keith Richards.”*

Eté 1975, exigence de Patti : le groupe s’installe au fameux studio Electric Ladyland de Jimi Hendrix, au cœur de Greenwich Village. Tout de suite, dès les premières jams, John Cale se rend compte qu’il va avoir du travail par-dessus la tête. Les musiciens jouent invariablement faux. Enquête : leurs antiques instruments se gondolent et se désaccordent sans cesse. Changements, achats. Patti renaude et apprécie peu les suggestions du producteur. Très vite, les séances se transforment en champ de mines. Qui dirige le groupe ? John Cale ou la poétesse ?

Or John Cale est un ancien qui sait parfaitement qu’il doit mettre le groupe à l’aise s’il veut en tirer quoi que ce soit. Il se répand en louanges sur son art très basique, le but de ces assertions étant de permettre à Patti de réellement oser se mettre à vif en studio et tenter de faire passer sa poésie électrique. Cale : *“Elle avait ce culot incroyable. Une poétesse rock’n’roll... Mais comment faire passer cela sans public ?”*

C’est tout le miracle de “Horses”, album atemporel où on entendra — au choix — le commencement du punk, la revanche des lettrés, le triomphe aussi de la critique rock.

Car Patti avait fait ses débuts comme journaliste électrique, interviewant les stars du rock pour Creem Magazine (sous l’aile protectrice alors de Lester Bangs). Très puissante en papier de fond (son article 1973 sur les Stones dans lequel elle raconte avoir eu son premier orgasme le jour où Jagger était apparu au Ed Sullivan Show pour chanter “...Satisfaction”), excellente en critique de disques (Todd Rundgren), Patti plantait toutes ses interviews parce que trop fan. C’est ainsi que, se retrouvant face à Dieu/ Eric Clapton, bégayant d’émotion, elle était parvenue à proférer une seule question (*“Monsieur Clapton, quel genre de cordes utilisez-vous ?”* — fiasco qui la poursuivra longtemps, Patti revendiquant une modernisation de l’écriture rock, l’abandon justement des questions idiotes pour teenyboppers).

Lenny Kaye était un honnête et fidèle guitariste et un fougueux anthologiste rock (sa compilation *Nuggets* avait attiré l’attention sur les *“carburateurs flingués”*, tous ces groupes garage oubliés et salvateurs). Ivan Kral était un guitariste tchèque obsédé par les Stones, et Jay Dee Daugherty un excellent batteur à la frappe concluante.

De John Cale, Patti dira laconiquement dans ses interviews de l’époque : *“J’espérais un technicien, je me suis retrouvée face à un artiste totalement dingue.”*

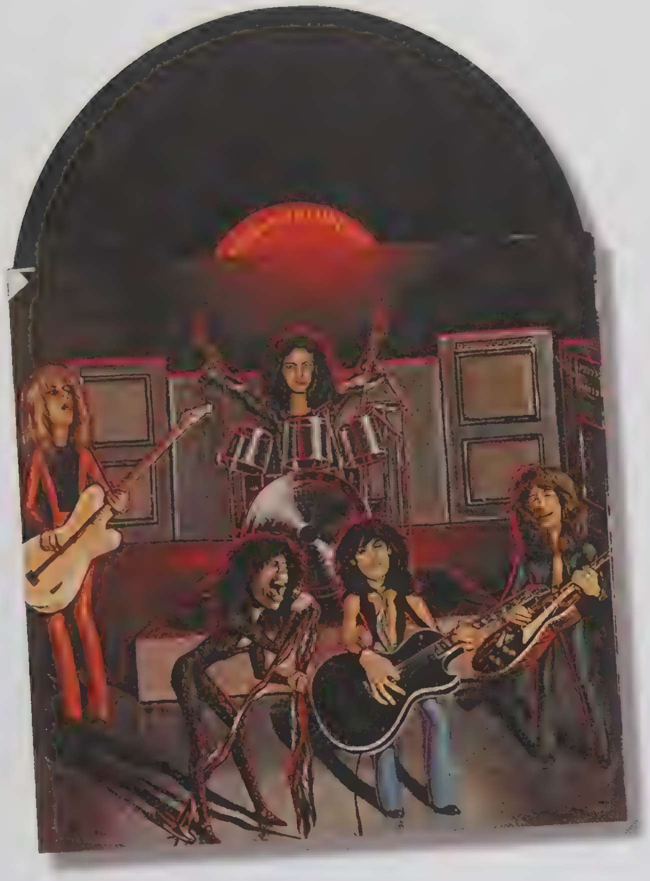
Les coups de sang de John Cale sont légendaires dans le rock, et plus d’une attachée de presse dut soutenir ses avances de maniaque en tournée. Mais toute la petite équipe travaille dur et se concentre sur un but ultime : *“Ne pas perdre ce qu’on avait gagné à la dure pendant les sixties. Retrouver le fun...”*

Parfois chantant, mais le plus souvent déclamant comme un chaman, Patti réussit à imposer son timbre au long d’un disque totalement réjouissant qui aborde les rivages reggae (“Redondo Beach”) ou rock’n’roll (“Gloria”). Le grand moment de vérité reste la finale, “Horses”. Jetant tout ce qu’elle a, Patti mêle les images d’une manière inextricable. On pense avoir compris la métaphore du coursier emportant la fille au grand galop dans les plaines électriques américaines. Toute la ruse de la Smith est d’exhorter son alezan à *“faire le pony”*, cette danse mod sixties...

Les séances ressemblent donc à une saison en enfer, notamment le jour où Patti invite aux studios deux de ses amants, tous deux conviés à poser des solos de guitare sur deux titres différents. La rencontre Allen Lanier (Blue Öyster Cult, il joue sur “Elegie”) et Tom Verlaine (Television, il joue sur “Break It Up”) fut mémorable. La rixe entre les guitaristes fut même qualifiée par la poétesse de *“terriblement sexy”*. Pour John Cale : *“Là encore, il fallait qu’elle joue les mères poules, fallait que tous ses bonshommes soient là, à son chevet le même jour.”* Le coup de génie fut évidemment la pochette du disque. Pour son vieux copain Robert Mapplethorpe, Patti pose pour l’éternité avec ses curieuses fringues de garçon manqué et une moue méprisante sous laquelle perce une terreur enfantine. Vernissée, la pochette se repérait à trente mètres au milieu de tous les disques monstrueusement bouffis sortis cette année-là. Différent, totalement, le disque ne dépasserait pas la 47e vente aux Etats-Unis mais le posséder et faire partie des trois cent mille premiers acheteurs conférait une aura étrange, bizarre. Comme un moyen de rappeler que le rock n’était pas cette sempiternelle machine à dollars en vogue à l’époque.

Première parution novembre 1975

Ce single sorti en août 1974 est le premier 45 tours de Patti (“Piss Factory”/ “Hey Joe”). C’est également le premier auto-produit de la vague punk.



Aerosmith

"Rocks"

Columbia/ Sony Music

D'accord, depuis son dernier sursaut créatif ("Pump"), Aerosmith se comporte comme un groupe de Toons, publiant une biographie à scandale et se compromettant dans toutes les opportunités promos-pub. Mais, aussi incroyable que cela puisse sembler au lecteur moderne, il fut un temps où Aerosmith représentait le danger, la défonce et le délire. Les trois D ! Lancés par l'équipe de management qui avait tenté le coup New York Dolls, les Aerosmith travaillaient dur, enchaînaient les premières parties périlleuses et les disques carrés.

Leurs fans étaient une gigantesque smala de kids du Midwest. Ces enfants sauvages trouvaient que les Stones et Led Zep ne leur rendaient pas assez souvent visite. Or, que votre bled s'appelle Vancouver ou Pétaouchnock, une seule certitude : Aerosmith allait revenir, bientôt.

Le rituel était toujours le même : son mauvais, horrible. Au bout de trois morceaux, les cinq gaillards stabilisaient la bouillie en un monstrueux drone, une superbe pâte magique crachée par des montagnes d'amplis Marshall. Avec Aerosmith, mieux valait apporter sa connaissance des albums. Pour rugir de bonheur lorsque le terrible Joey Kramer enfonçait le break prévu, attendu, connu mais tellement jouissif. Oui, ce rock était celui d'une nouvelle génération qui n'envisageait sa musique que dans une infernale trinité de Guerriers de la Route, AC/DC - Aerosmith - Ted Nugent.

En studio, le groupe avait toujours donné son maximum. Chaque album était compétitif, conséquent. Certains offraient même des tubes ("Walk This Way"), en tout cas de bonnes blagues ("Big Ten Inch") ou des reprises poivrées ("Walking The Dog", "Train Kept A Rollin' ").

Devenu un groupe énorme, Aerosmith veut réussir un disque imparable. C'est en mars 1976 que les cinq rockers prennent leurs quartiers à l'hôtel Warwick de New York pour commencer l'écriture.

Puis Aerosmith décide de squatter la Wherehouse, local de répétition rock du Massachussets. On avance le camion mobile du Record Plant et chaque musicien sort de son chapeau des maquettes de chansons. Brad Whitford apporte le début de "Last Child". Tom Hamilton a un joyau en stock, "Uncle Tom's Cabin" qui deviendra "Sick As A Dog", etc.

En quelques semaines, sous la supervision vigilante du producteur Jack Douglas, les basic-tracks sont enregistrés, poussés par la batterie ronde de Joey Kramer. Dehors, dans la rue, des dizaines de fans éperdus veillent, montent la garde, font passer des messages, dessinent et colorient des murals à l'effigie du groupe.

C'est sans doute lors de cet enregistrement charnière qu'Aerosmith plonge tête la première dans une orgie de drogues et d'alcools durs. Joe Perry : *"Oui, on descendait des quantités de tout, à cette petite différence près : à l'époque, ça continuait de nous faire un bon effet."*

La suite sera moins drôle. Mais plus touché qu'il ne l'avoue par la disparition de son père, Joe Perry commence à flirter avec la poudre : *"J'ai écrit le riff de 'Back In The Saddle' sur une basse 6-cordes qui traînait là, par terre dans le studio. J'étais raide à l'héro, j'ai joué, voilà..."* Plus tard, Joe s'essaye à chanter ("Combination" chanson speedball).

Vautré dans un canapé dans ses pyjamas à rayures, Steven Tyler fait des bonds de dix mètres. Ecrit ses textes à une vitesse folle, "Back In The Saddle" en deux heures. Les enregistrements sont épiques. Tyler : *"On sniffait tellement de coke, on faisait 23 prises d'affilée comme rien. Ensuite Jack coupait un bout de celle-ci, un pont de celle-là..."*

De plus, pour la première fois de leur turbulente carrière, les guitaristes semblent avoir trouvé leurs positions : Joe Perry improvise, Brad Whitford est le technicien méticuleux, araignée tissant sa toile derrière son copain jusqu'à trouver le parfait cadre sonique.

Le groupe emménage au Record Plant pour les voix et les solos de guitare. Jack Douglas réussit à convaincre Steven Tyler de chanter dans un micro Neumann directionnel. Sur "Back In The Saddle", on entend Tyler hurler comme jamais, le micro capte enfin la chaleur de sa voix, son souffle et ses postillons aussi.

C'est que tout ce petit monde usine son disque dans une seule direction : les kids. Ces kids qui passent leurs nuits dans l'obscurité de leur petite chambre, le casque stéréo rivé sur les oreilles... C'est pour eux qu'Aerosmith crée ces sons fabuleux, l'intro de wah-wah turgescente de "Nobody's Fault"... suivie par une partie de batterie tuante. Mais si le disque tient tant au cœur des Bostoniens, c'est qu'il leur semble enfin parvenir à la hauteur des...

Tom Hamilton : *"... Yardbirds. Ce disque c'est nous, les couilles en avant, chiquant aux Yardbirds. Et là, enfin, on pouvait..."*

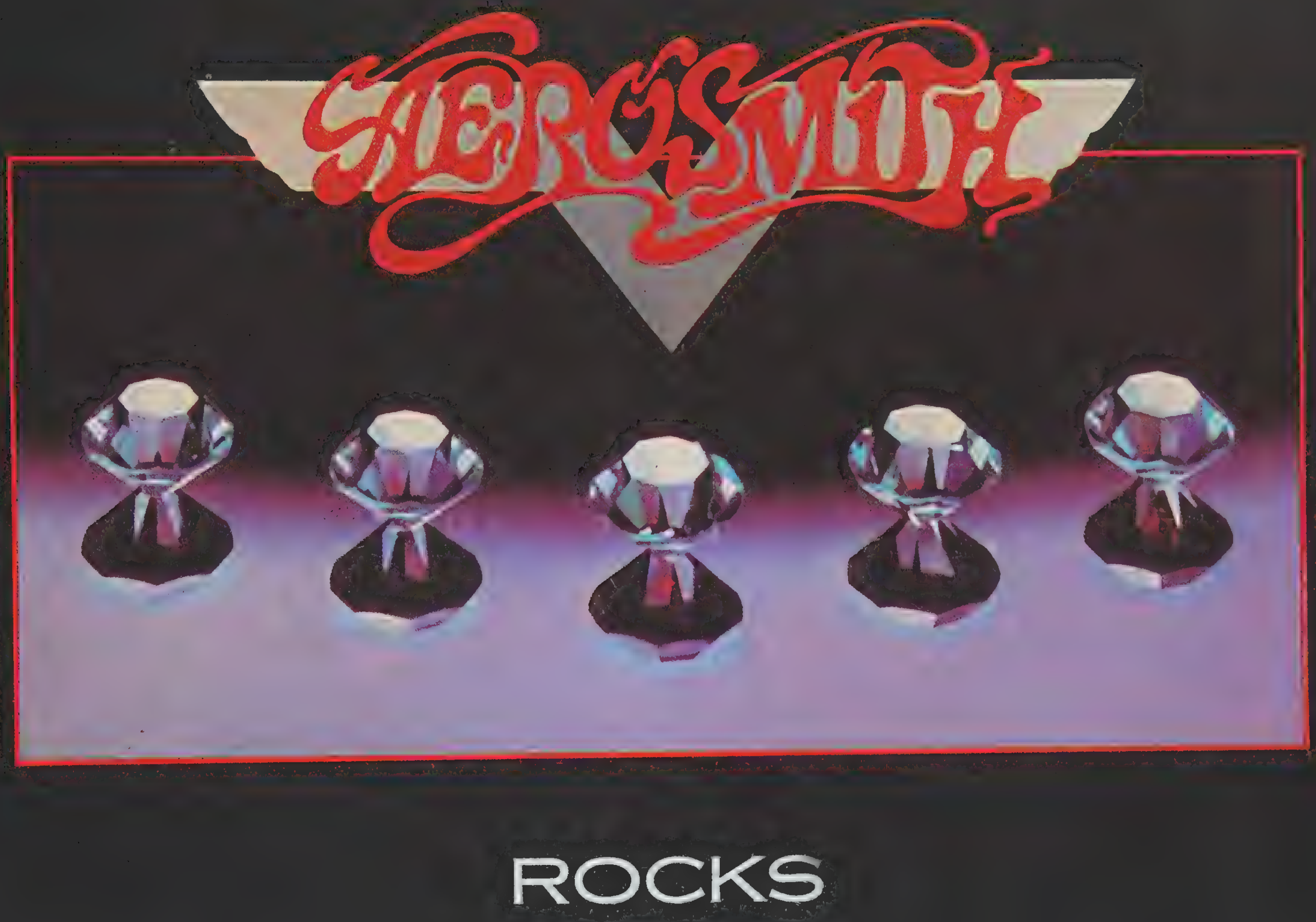
Qu'on se rassure : l'album "Rocks" n'est pas non plus prétexte à des vacances dans un Manhattan printanier. Maintes fois, en plein milieu des séances, le groupe sautera dans un avion pour aller donner un concert à Toronto, Los Angeles, Boston. Steven et Joe ont un jour off en deux mois d'enregistrement. En plein mixage, ils repartent pour Boston mettre au point un nouveau show, prétexte à une autre tournée apocalyptique. Voilà pourquoi, selon Joe Perry, "Rocks" reste à la fois le meilleur disque d'Aerosmith, mais également l'un des plus courts (34 minutes et autant de secondes) sans un seul titre bonus d'époque resté inédit : *"Mec, on était heureux comme des rats dans une cave. Mais dès que nous avons eu suffisamment de morceaux pour l'album, on est repartis."*

Le 12 juin 1976, à Detroit, devant 76 000 fans, Aerosmith remplit son premier stade.

Première parution mai 1976

Bonne réédition CD 1993

Le dessin de la pochette intérieure (ci-dessus) devait être un gigantesque rideau de scène tendu derrière le groupe lors de la tournée Rocks. Steven Tyler trouvant le résultat *"simplement hideux"*, il orne l'intérieur de l'album.


AEROSMITH
ROCKS

TELEVISION

"MARQUEE MOON"

Television

“Marquee Moon”

Elektra/ Warner

Le premier effort de Television était un single indépendant, “Little Johnny Jewel”, publié en 1975, quelques mois après le Patti Smith, “Hey Joe”/ “Piss Factory”. Lassés d’attendre un signe du business, les groupes new-yorkais se prenaient en main. La chose avait fait grand bruit. Moins que le groupe, qui se déchaînait chaque soir sur la scène du CBGB depuis l’époque des Neon Boys et avait réussi à convaincre les New-Yorkais que le départ de Richard Hell n’était pas insurmontable.

Car Television était un groupe qui basait tout son art sur une attaque de guitares stéréophonique. Que de choses n’avait-on déjà écrites sur la *dual guitar attack* ! Depuis la disparition de Robert Johnson, il n’était de fait question que de cela. Certains avaient cru malin de remplacer l’une des deux guitares par un orgue mais, finalement, tout le monde en revenait là, au dialogue, à la communication puis au duel et à l’escarmouche entre deux six-cordes : le plus beau son jamais produit par le rock.

Parfois aussi, les dés étaient pipés. L’un des deux guitaristes était vraiment trop fort (Jerry Garcia). Et puis il y avait ces malades mentaux, les super solistes Clapton/Beck/Page qui entrelaçaient des fioritures comme des nouilles chinoises dans leur grande solitude, perdant la saveur du duel, de la traque, mise en garde, froissé de lames puis mise à mort.

Car oui, les grands groupes pratiquent une querelle permanente. C’était le cas lorsque Mick Taylor et Keith Richards croisaient le fer à l’anglaise, ce fut bien évidemment la grosse affaire des Allman Brothers, et lorsque Lou Reed voulut rameuter les foules, il imagina ce vieux ressort métallique : le combat des gladiateurs de Detroit. Alors Television ? New wave punk ou pas, le quatuor s’inscrivait dans cette fulgurante tradition. Et alors que le crétin monomaniaque Johnny Ramone coupait ses riffs avec l’énergie d’un massacreur à la tronçonneuse, Tom Verlaine (droite) et Richard Lloyd (gauche) inscrivent dans le fiel gémellaire une page définitive de l’histoire du duel guitaristique. D’un côté Verlaine, poète, inspiré, faisant sonner sa grosse Firebird comme une cloche tibétaine et parvenant dans l’assaut final “Torn Curtain” à retrouver le chemin des cieux, la vision exacte du Cipollina de Quicksilver Messenger Service, vibrato et touché hispanique, raclé de gouttelettes d’électricité, bruit de caisse frappée du poing, micros en bataille. Et puis le rugueux Lloyd qui allait devenir le compagnon de défonce de Keith Richards dans une décennie maudite, flirtant un temps avec la Pallenberg, se repaissant de riffs garage qu’il décoche en voyou des quais (“See No Evil”), retrouvant l’innocence américaine qui préside au meilleur rock’n’roll.

Television avait eu trois années de misère pour mettre au point un set qui devint la chair et l’âme de “Marquee Moon”.

A Manhattan, les concurrents du groupe s’appelaient Blondie, Talking Heads, Heartbreakers. Autour du reste du monde, on n’en pouvait plus. Après des années de Fleetwood Mac et de recherche pathétique du *gros son de caisse claire*, on attendait le retour en force du rock’n’roll. Lenny Kaye et Patti Smith avaient battu le silex mais c’est Television qui joua la plus belle pièce, une tragédie incendiaire. Tout “Marquee Moon” en effet sera joué live en studio, en direct, pris sur le vif. Le groupe parfaitement rodé se joue des entrelacs de breaks de “Venus” *(“Je suis tombé dans les bras de la Venus de Milo”).*

Appelé au chevet du quatuor, l’ingénieur Andy Johns (“Goats Head Soup”, “It’s Only Rock’n’Roll”, “I’ve Got My Own Solo To Do”, “Physical Graffiti”), devenu producteur, se contente souvent d’enregistrer le groupe sans même le prévenir que la bande tourne. Jusqu’au bout d’ailleurs, Billy Ficca croira que “Marquee Moon” (la chanson) était une... répétition. Durant ce sommet culminant, la bataille entre les deux guitaristes atteint un sommet de fulgurance inédit depuis l’affrontement Reed/Cale sur “Sister Ray”. Soudain les deux hommes ne se contentent plus de croiser le fer. Avançant en terrain miné, ils font serpenter d’incroyables sonorités, retombant sur leurs pattes avec une dextérité pointilleuse, chats de gouttière giflant au passage un rock perdu dans le cirque.

LITTLE JOHNNY JEWEL
PART ONE
ORK
MONO
TELEVISION

La suite des aventures de Television sera nettement moins captivante. La joyeuse exubérance adolescente de titres comme “Prove It” deviendrait lourd, presque pesant sur un deuxième effort qui, un an plus tard, n’avait d’aventureux que son titre. Le secret de la “Friction” était perdu. La voix de Verlaine sonnait beaucoup moins enjouée, gamine. Et les solos, qui avaient pu faire évoquer à certains critiques John Coltrane, s’enlisaient désormais dans le plomb. “Marquee Moon” est donc le cas habituel du premier album mythique dont l’ombre continue de planer sur le groupe qui splitta dès 1979, se reformant en 1992 pour la marque Capitol (“Television”, un titre superbe “Call Mr Lee”).

Précisons enfin, à l’usage des *historiens* et autres soit-disant *encyclopédistes*, que Fred Smith, bassiste de Television, n’a rien à voir avec Fred *Sonic* Smith de MC5. L’un continuant de tourner avec son groupe, l’autre bel et bien mort depuis 1994, on évitera de les confondre...

Première parution février 1977

Excellente remasterisation 2004

“Un jour un type dans un club m’a dit ‘mince les gars, vous sonnez comme Stravinsky’. Alors je suis allé acheter trois albums de Stravinsky à un dollar pièce et je n’ai toujours aucune idée de ce que ce gars voulait dire.”
TOM VERLAINE

1977
WHIT RIOT
THE CLASH

The Clash

"The Clash"

Sony Music

C'est en février 1977 que Clash débarque aux fameux studios CBS dans lesquels les Stooges avaient enregistré "Raw Power". Rien ne va : l'ingénieur du son ayant les cheveux longs, le groupe le traite de *"hippie"* et refuse de lui serrer la main, tout le monde a des états d'âme, Mick Jones prend trop de speed, les employés du studio confondent nos rockers avec des peintres en bâtiment...

Et puis il y a la guitare de Joe. Une vieille Telecaster pourrie, usée, explosée et rafistolée au scotch industriel.

Concernée, la direction de CBS achète une guitare flambant neuve au chanteur (qui refuse obstinément le cadeau) et s'obstine à gratouiller sa vieille râpe. C'est qu'Action Joe vient du pub-rock. Et est incapable de chanter sans s'accompagner en rythmique. Prudent, le producteur maison Mickey Foote laissera de côté la plupart de ses parties, préférant les guitares miauleuses de Mick Jones. Bourru, Joe chante dos tourné à la vitre, face au mur. Un technicien essaye de bouger son petit ampli, qui fait interférence avec la batterie. Joe s'énerve : *"Touchez pas... L'interférence, connais pas. M'en fous moi, de l'interférence..."*

D'autres aberrations président à la réalisation de cet album : le groupe n'a pas vraiment de batteur. Ayant essayé tous les postulants, les trois Clash se résignent à faire revenir Terry Chimes (déjà viré deux fois, il enregistre les batteries et repart aussi sec). Les morceaux manquent — le disque complété affiche 34 courtes minutes au compteur — le groupe a donné trop peu de concerts... mais l'attitude est bonne, et CBS n'a pas hésité à débourser cent mille livres pour inscrire le gang punk à son catalogue. Déjà, le fanzine Sniffin' Glue se demande si son groupe chéri n'a pas vendu son âme au proverbial veau d'or (s'attirant un violent *"fuck off"* de Strummer). Comme si cela ne suffisait pas, Mick Jones et Joe Strummer se tirent des bourres façon rock star...

"Il y avait cette rivalité entre eux, racontera l'ingé-son Simon Humphrey. *Mick arrivait au studio et me demandait :* 'Qui est là ? — *Personne à ce stade, tu es le premier... —* Fuck !' *Il repartait. Joe déboulait :* 'Où est Mick ?' *Quand je lui annonçais qu'il était reparti, Joe claquait la porte, extrêmement colère. Ils finissaient par se regrouper dans la nuit."*

Par un coup peu commun, le premier album de Clash finit par émerger comme un résultat hors pair de séances totalement chaotiques menées en quelques week-ends. C'est un disque détonnant, du rock à la kalachnikov, un manifeste punk pur fruit, mélange de rogne, ennui et surexcitation. Musicalement, le groupe fait très fort : Joe Strummer aboie ses voix, la guitare zigzague et riffe — l'intro de "Protex Blues" reste l'une des meilleures de tous les temps — la basse slamme dur et l'énergie du petit gang emmène à la maison quatorze chansons viscérales, ne faisant qu'une pause, sur l'ébouriffante tentative reggae "Police And Thieves", reprise du génial titre de Junior Murvin.

Pour le reste, Joe Strummer a compris qu'il fallait dorénavant s'exprimer en slogans pugnaces. Il développe un rôle d'énervé des squats rouges qui colle merveilleusement à son grain vocal : "White Riot" et "London's Burning" prêchent l'affrontement avec les forces de l'ordre, "Career Opportunities" allait avoir un impact formidable sur les jeunes Anglais. Cette chanson raconte comment la poste britannique n'offrait du travail aux squatters que pour trier des colis éventuellement piégés par l'IRA. "I'm So Bored With The USA" remet le rock en perspective et insinue qu'on pourrait développer la musique électrique sans en référer perpétuellement au lourdingue modèle américain alors évanoui entre mastodontes hard et brontosaures FM.

Et c'est là l'important. Très directement, les Clash remettent totalement en question la suprématie américaine. Ont-ils trop lu les articles de Lester Bangs ? C'est probable. Des années plus tard, Mick Jones, s'il refuse de se rappeler les circonstances de l'enregistrement de "The Clash" *("Tout cela est noyé dans un brouillard de speed"),* se remémorera sa première influence : une collection dépenaillée de vieux Creem Magazine, lus et relus en désespoir de cause, alors que le rock semblait enfler comme la grenouille de la fable, devenant une musique boursouflée, condamnée à l'énormité. C'est cela l'histoire des Clash, ou comment un petit gang d'intellos redéfinit la donne, reprend le rock en main, redonne à la musique une virulence excitante, façon Ramones/New York Dolls.

Pour une fois, le magazine Rolling Stone ne se trompera pas trop en exprimant la notion que ce disque est *"l'album punk définitif"*. Tel quel, "The Clash" séduit cent mille Américains en import (avant un pressage US qui ajoute cinq morceaux tout en en soustrayant trois, *no comment*), grimpe n° 12 des ventes anglaises et travaille les oreilles d'un énorme public français...

Dès lors, le groupe va chercher à élargir sa base. Flirter avec un producteur hard rock venu de Blue Öyster Cult pour le deuxième effort, puis revenir aux racines d'un rock anglais très traditionnel en embauchant Guy *London Calling* Stevens, avant de partir dans toutes les directions sur "Sandinista". Mais pour qui voudrait prendre l'histoire en marche, et surtout tenter de comprendre l'été de la haine 1977, tout est là.

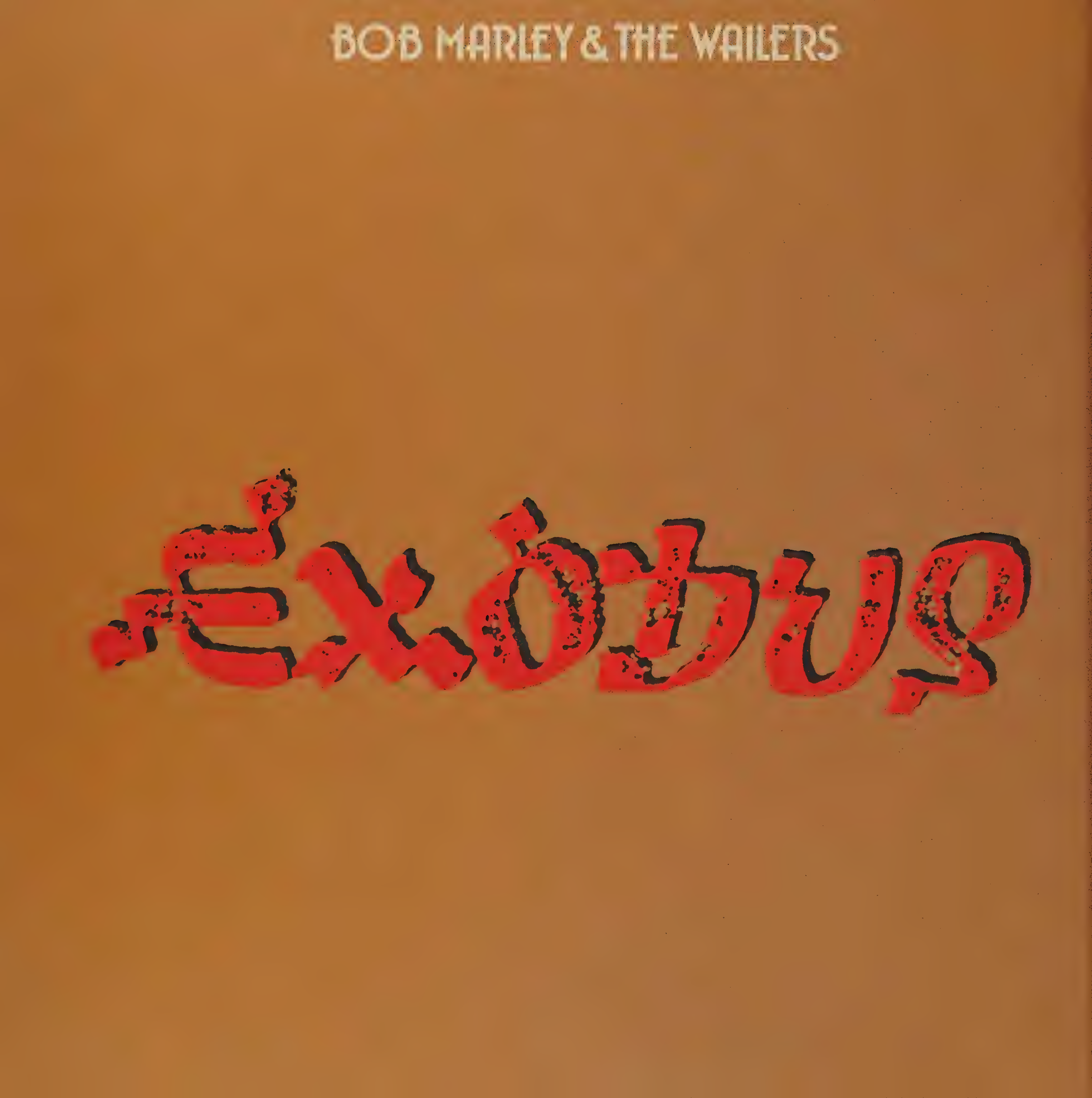
"The Clash" fonctionne réellement sur la voix de Strummer, chanteur exceptionnel, gueulard, braillard, chef de bande capable de rutilantes saillies cockney. Pour les gens qui ont vécu cette sensationnelle explosion, il n'était évidemment pas question de choisir entre Clash et Pistols. Pour quoi faire ? Le niveau d'intensité et de folie était tel, au milieu de l'embourgeoisement total du rock de l'époque, que le message allait passer, haut et clair. Bien sûr, des dizaines de groupes teigneux s'engouffreraient dans la brèche ouverte par Clash, livrant à leur tour des singles définitifs, exprimant attente, frustration, colère et rébellion. Clash avait écrit le livre, c'était ce disque.

**Première parution
8 avril 1977**

**Remasterisation CD
décente en 1999**

***"J'aimais les Clash.
C'est bien
la dernière occasion
de ma vie où
j'ai dansé."***
MICHEL HOUELLEBECQ

the CLASH


BOB MARLEY & THE WAILERS
EXODUS

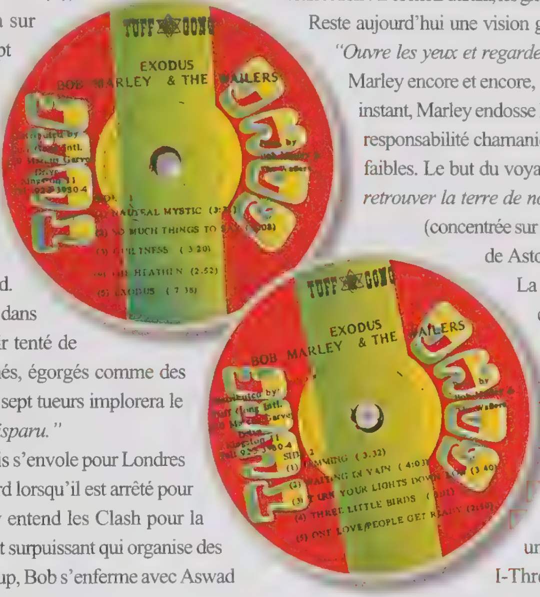
Bob Marley & The Wailers

"Exodus"

Island/ Universal

BOB MARLEY
& THE WAILERS
PUNKY REGGAE PARTY
JAMMING

Dès qu'on approche du mythe Marley, la critique rock sort les Kalashnikovs : le chef-d'œuvre est décidément "Catch A Fire", l'album suivant mérite quelques kudos pour la formidable version de "Get Up, Stand Up" et le "Live At The Lyceum" est considéré comme la fin de l'aventure qui vit un pauvre sang-mêlé jamaïcain devenir la première superstar globale. Finalement, on peut comprendre que des acheteurs par ailleurs pas milliardaires se rabattent les yeux fermés sur une compilation comme "Legend" qui offre des pépites *"retrouvées"* de morceaux *"oubliés"* (?), type "Iron Lion Zion". Notre humble choix se portera sur "Exodus", sorti en 1977 (année punk, année où les deux sept s'entrechoquaient selon le hit de Culture). Avec cet album conçu comme tel, le groupe pulvérise la concurrence qui commençait à se faire rude (magnifiques efforts de Junior Murvin, Burning Spear, Gregory Isaacs) alors que le monde du rock s'empoignait autour du mouvement punk (votre père n'était pas forcément membre fondateur du fan-club de Sid Vicious, demandez-lui).



Marley échappe à un attentat en décembre 1976 à Hope Road. Les causes sont nébuleuses. Ce qui est sûr, c'est que, comme dans un roman de Clive Barker, les Gunmen coupables d'avoir tenté de supprimer le Tuff Gong seront tous vicieusement assassinés, égorgés comme des boucs dans la montagne, pendus, mitraillés. Le dernier des sept tueurs implorera le pardon de Marley. *"Impossible,* lui répond-on, *le Gong a disparu."*

Réfugié à Nassau chez sa mère, Marley passe par Miami puis s'envole pour Londres et enregistre. Les journaux découvrent sa présence par hasard lorsqu'il est arrêté pour possession de cannabis. Traînant dans Babylone, Marley entend les Clash pour la première fois. Il admire leur fermeté face à un National Front surpuissant qui organise des *"chasses aux rastas"* dans les banlieues. Pour marquer le coup, Bob s'enferme avec Aswad dans les studios Island de Basing Street et enregistre le très belliqueux "Punky Reggae Party" qui sort en maxi avec un superbe dub de Lee Perry en face B.

"Exodus" paraît en mai et attaque par "Natural Mystic", morceau merveilleusement atmosphérique qui ouvre l'album sur une note laissant présager d'énormes plaisirs. Clairement éloigné de sa base, Marley décrit une soirée sur son île chérie. On respire littéralement les parfums de la jungle proche et de l'herbe qui grille dans le soir tombant. Une basse énorme et une production caverneuse soutiennent idéalement les paroles hantées du Tuff Gong cognant à la volée un texte inspiré par la lecture de l'Apocalypse : *"Ceci pourrait être la première trompette, celle du jugement, la dernière."* L'extraordinaire guitariste Al Anderson tire de petits miaulements assassins de sa lourde Les Paul. Des cuivres presque aussi rusés que ceux des Stones sur "Sticky Fingers" emballent l'affaire. Comme le fait remarquer Neil Spencer, grand connaisseur anglais, cette chanson n'est que promesse. Sinueuse et tordue, elle s'achève trop vite, laissant les membranes des haut-parleurs ronfler à l'ombre des palétuviers. Deux chansons plus tard, débute le monumental "Exodus". Dans ce titre formidable, sommet funk absolu de la voûte discographique de Marley, les Wailers lancent une pièce digne des marathons James Brown. Sur une rythmique furieuse, Marley raconte les tribulations des tribus rastas et imagine leur grand voyage de retour aux racines originelles, vers cette Ethiopie où les hommes sont des lions. Le voyage de la damnation ou de la résurrection ? Des mois durant, les ghettos mondiaux résonneraient d'interprétations contradictoires. Reste aujourd'hui une vision glorieuse, nimbée de larmes de rage et de cris de colère. *"Ouvre les yeux et regarde en toi/ Es-tu satisfait de la vie que tu mènes ?"* scande Marley encore et encore, sans répit, poussant des rires assassins. Sur ce titre, en cet instant, Marley endosse les oripeaux des titans de la soul et fait sienne leur énorme responsabilité chamanique : redonner confiance aux forts, insuffler la rage aux faibles. Le but du voyage semble sans retour : *"Nous quittons Babylone pour retrouver la terre de nos Pères."* Invraisemblablement, ce n'est pas la batterie (concentrée sur un jeu de charley cristallin) mais la basse Fender Precision de Aston *Family Man* Barrett qui mène la sarabande forcenée. La guitare tordue en Echoplex de Junior Murvin arrache des chandelles soniques aux amplis. Des cuivres tournent gras et rond tandis que le mouvement populaire s'organise. Dès la parution du disque, les radios noires américaines — hésitantes devant le disco — matraquent ce titre formidable, pavant la voie à une série de concerts triomphaux. D'autant qu'en ouverture de la face B figure "Jammin'" coécrite avec Stevie Wonder, tendre ode à la femelle avec laquelle le guerrier de Judée goûte un repos bien mérité. Porté par les chœurs labiaux des I-Threes, Marley apparaît ici comme le lover, tour à tour négligeant, sarcastique et extrêmement désireux d'augmenter son tableau de chasse. Encore une merveille de partie de basse. D'autres énormes titres suivent : "Waiting In Vain" est la complainte d'un amant malheureux, bafoué, traînant dans la cour d'une infidèle et se demandant pour le coup ce qu'il fait là, au milieu de ses nouveaux prétendants. Les claviers de Tyrone Downie tressent un tapis moelleux et le rythme chaloupé du reggae n'empêche pas le rasta de s'éloigner *larmes aux yeux*, faisant pénétrer le fier combattant dans l'antichambre des grands blessés du cœur, adeptes de la Deep Soul. "Three Little Birds" est une comptine comme pourrait la chanter Bob à ses rejetons. Rescapé d'un attentat, le Lion laisse un message éternel à sa progéniture, même s'il décrète à sa compagne : *"A partir de maintenant, les prophéties vont s'accomplir."*

Derrière cet acte de courage, il entonne un ultime péan : "One Love/People Get Ready". Porté par un piano baltringue, ce titre est l'ultime profession de foi rasta : *"un amour, un but, un destin".*

Première parution
mai 1977

"Messages d'amour ou cris de révolte, chaque chanson d'Exodus est un classique, cet album est un nœud politique et culturel, c'est le son du tiers monde reprenant ses droits."
TIME MAGAZINE

The Jam

"In The City"

Polydor/ Universal

Avril 1977 : lorsque les Jam entrent en studio pour dégobiller les douze titres de leur premier album, ils sont effectivement *au cœur de la ville* et talonnés par une urgence quelque peu immédiate.

Rappelons que, dès 1976, Paul Weller avait subi le choc des Pistols live au Lyceum. Pour ce jeune prolo qui n'avait qu'un seul disque dans sa vie (le "My Generation" des Who), l'éblouissement fut total. Se rendant compte de l'importance des textes de Rotten, Weller se mit à jeter sur le papier les paroles de "In The City" et trois autres titres puis, renonçant à embaucher un clavier, décida que son trio devait devenir *"le plus rock'n'roll avec un max de rhythm'n'blues"*. Un gig en plein marché aux puces de Camden, branché sur la prise électrique de la boutique Rock On, fait la farce : les hebdos commencent à mentionner les Jam. Le groupe assure la première partie des Pistols, démolit quelques clubs et s'attire une diatribe flatteuse de Tony Parsons dans le tout puissant NME. Polydor signe, rejoignant les quelques compagnies qui tentent de précipiter le Mouvement. Le marathon solitaire entamé par Rotten et ses pistoleurs est devenu un sprint national. Les Damned ont grillé tout le monde au poteau avec "New Rose" (22 octobre 1976) et un album enregistré en deux jours. Derrière, il y a The Clash ("White Riot"), Heartbreakers ("Chinese Rocks") ou Saints ("I'm Stranded") mais aussi toute cette piétaille, Vibrators, Eater, Adverts, 999, Generation X, Stiff Little Fingers. Il faut profiter du mouvement, éviter l'entropie qui a gangrené le hard rock et cogner la cible au plus vite pour gagner en crédibilité macadam.

2058 866
The Jam
IN THE CITY c/w TAKIN' MY LOVE

L'avance de Polydor (6 000 livres pour quatre albums) ayant été transformée en une sono décente et quelques classieuses Rickenbacker, les trois banlieusards de Woking commencent à enregistrer. A Londres. Là, dans les studios Polydor de Stafford Place, juste en face de la station de métro Bond Street, ils vont passer onze jours à défenestrer un disque d'une urgence cruciale, compromis vital et bouillonnant de jeune sève entre le bon vieux rhythm'n'blues revitalisé par Dr Feelgood et la cohorte de Canvey, et l'urgence punk, mâchoires serrées, bloquées, verrouillées au speed.

Speed, ce disque le reste : brûlot dépassant à peine les trente minutes, il déménage avec une joviale exubérance. Toute personne ignorant le coup de boutoir du premier Jam n'a qu'à s'envoyer "Takin' My Love" en intro. On dirait une Lambretta gonflée au kérosène et décollant dans la nuit celtique. Bouillant de rage prolétarienne, Weller esquisse les grandes lignes de son personnage futur de Modfather amoureux de filles en vrac (*"Bébé, j'ai changé d'adresse"*, prévient-il tout à trac). Et si le single "In The City" (ouverture de la seconde face) remplit parfaitement son office d'hymne punk avec sa référence aux *"jeunes idées"*, deux autres titres prouvent que le petit Weller a une envergure qui dépasse celle des cracheurs de slogans professionnels à la Sham 69.

Le premier, "Away From The Numbers", montre le jeune homme ruminant sur ses racines de mod né trop tard. Ces Numbers, ce sont bien sûr les High Numbers, premier nom des Who. Ce sont également les chiffres de la réalité qui cognent à la vitre de la nostalgie et indiquent qu'il faut tout repenser. Incurable romantique, Weller signe là une réussite mélancolique qui va interpeller les vieux rock-critics. "Bricks And Mortar" souligne les racines du trio — le père de Weller, John, était maçon — et profite de l'image *plâtre et ciment* pour barbouiller la fin de l'album d'un long bizutage larsen touillé à même la bétonneuse rythmique, évoquant les striures feed-back des Who ou des Move.

Et maintenant quelques mots sur la fameuse formule du trio. Le rock en avait connu une phalange, certains grandioses (Cream), d'autres navrants (Grand Funk), tous jouissifs (Bijou). Un mot donc sur Bruce Douglas Foxton (basse) et Paul Richard Buckler (batterie). Nés en 1955, plus âgés de trois ans que Weller, ce sont des musiciens admirables qui jouent depuis l'âge de cinq ans et ont pratiqué tous les genres, garage, heavy rock, groupe de reprises de classiques des Shadows. Cet amour des grands anciens, Foxton le pousse jusqu'à adopter une basse Hofner *violon*, comme Paul McCartney. Quant à Buckler, batteur flamboyant, il exhibera, durant toute la carrière du groupe, des chemises orange fluorescentes *"par respect pour Elvis"*. La cohésion de ce jeune ensemble est stupéfiante. Sur "Non Stop Dancing" (hommage à la Northern Soul), la rythmique semble posséder une vie propre. Elle roule et rebondit tel un corps de fille noire possédée de frissons lascifs. On jurerait les MG's en overdose d'expresso. Il ne reste à Weller qu'à tricoter des riffs aigrelets, presque rachitiques, tout en grognant des imprécations façon soul men initiatiques, Sam And Dave ou Wilson Pickett. Voilà pourquoi "In The City", aujourd'hui encore, reste tellement fréquentable : c'est un disque de soul punk.

Enfin une reprise soufflante ("Batman Theme") permet d'entendre la fameuse Rickenbacker en pleine liberté. Cette guitare mise à la mode par John Lennon et George Harrison dès les jours de Hambourg, portée au pinacle psyché par les Byrds, avait été dessinée par le luthier Ross Rossmeisl à la fin des années 50. Sauf qu'en 1977, d'innombrables modèles s'empoussiéraient dans les vitrines d'occasions de Soho. Les Jam en font leur Excalibur, jetant un trait d'union sonique avec ce passé qui obsède Weller au moment où toute l'Angleterre fonce à bride abattue vers son No Future.

Porté par la vague (et le look *Reservoir Dogs* des Jam), le disque décroche le Top 20. La production impeccable de Chris Parry (le jeune turc) et Vic Smith (le vieux pro) attirera de flatteuses comparaisons (Who, Kinks). Et comme le disait Weller dans "Time For Truth" : *"Si ça ne vous plaît pas/Pourquoi n'allez-vous pas vous faire foutre ?"*

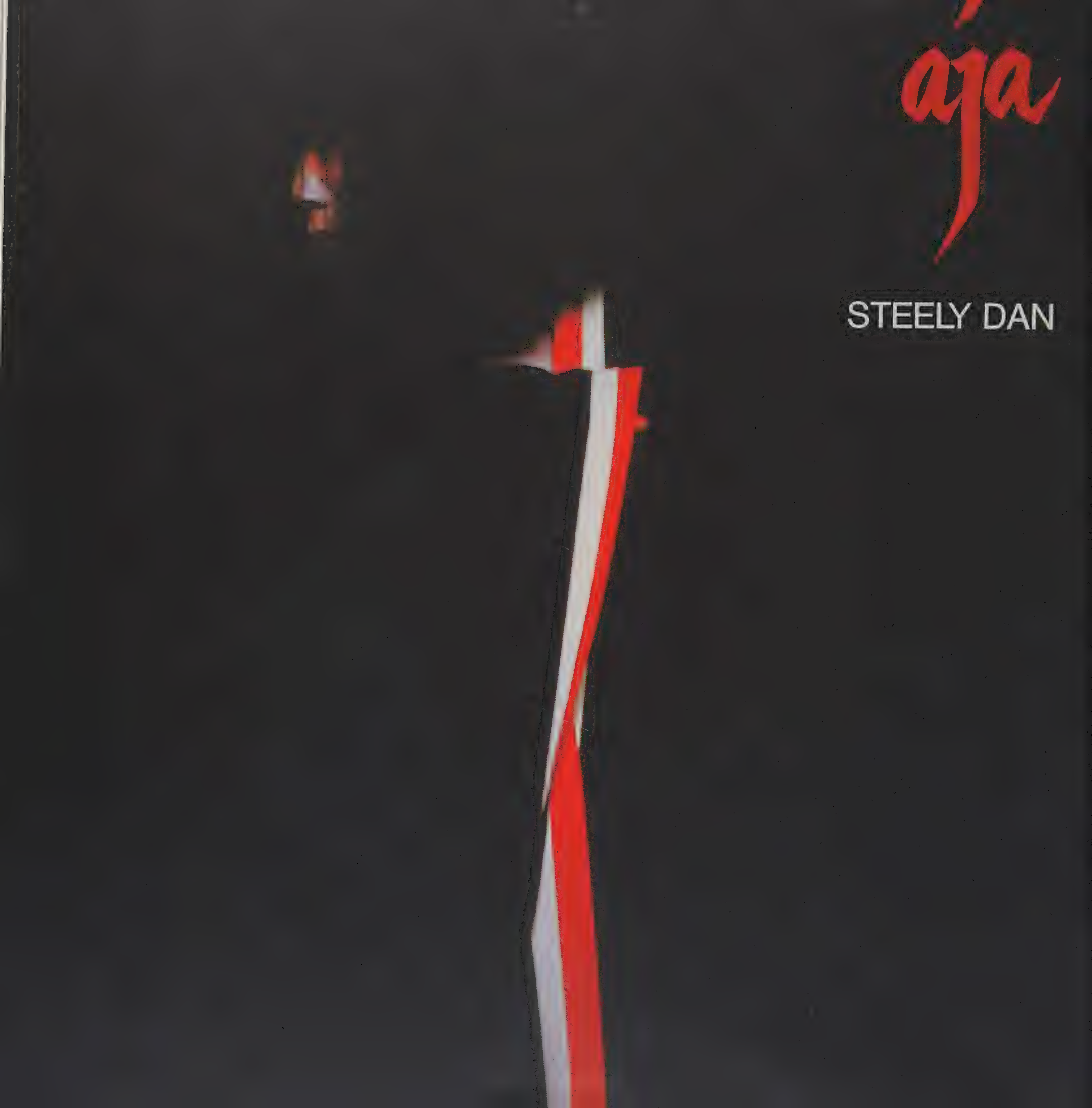
Dites, oncle Paul, et si vous reformiez votre plus belle histoire ?

Première parution
20 mai 1977

Réédition CD :
années 80

Pour défendre cet album les Jam donnent 128 concerts en Grande-Bretagne en 1977.

The JAM
IN THE CITY


aja
STEELY DAN

Steely Dan

“Aja”

MCA/ Universal

abc Records
"AJA"
STEELY DAN
SIDE A
STEREO
AA-1006
(AA-1006-A)
1. BLACK COW 5:07
2. AJA 7:55
3. DEACON BLUES 7:36
All songs composed by Walter Becker and Donald Fagen
Published by ABC Dunhill Music, Inc. (BMI)
PRODUCED BY GARY KATZ
℗1977, ABC RECORDS, INC.
abc Records
"AJA"
STEELY DAN
SIDE B
STEREO
AA-1006
(AA-1006-B)
All songs composed by Walter Becker and Donald Fagen
Published by ABC Dunhill Music, Inc. (BMI)
PRODUCED BY GARY KATZ
℗1977, ABC RECORDS, INC.

Par les mystères du timing, ce disque sort en 1977, année punk, année destroy, année *no future*. Vingt-trois ans après l’invention du rock’n’roll, ses enfants ne possèdent toujours pas de recette magique pour sortir un chef-d’œuvre à chaque entrée en studio. Mais rien ni personne n’aurait pu empêcher Donald Fagen et Walter Brecker d’essayer. Malins, esquivant les interviews, refusant d’apparaître frontalement sur leurs pochettes, les deux compères habitent Los Angeles depuis six ans. Ils détestent, mais c’est dans cette ville que sévit une mafia de requins de studio aux règles ultra strictes, personnages indispensables aux albums de Steely Dan. En pratique, il faut s’imaginer une petite équipe bloquée dans des studios à la climatisation glaciale, reprenant des centaines de fois les mêmes chansons, rejouant encore et encore les mêmes fragments. Pourtant, les pros convoqués ne se plaignent pas de ce processus maniaque. Ils trouvent les chansons *“trop drôles à jouer”*.

Alors même qu’une partie du monde du rock redécouvre l’énergie, les deux esthètes partent dans un rock jazz d’une subtilité déjà impressionnante à l’époque. On sait tout sur les séances d’ “Aja” ou presque. Et d’abord il faut comprendre que les deux hommes arrivent en studio avec des démos *“tellement précises qu’on aurait pu les sortir telles quelles”*, dira leur manager. Pas si vite ! Elles seront le prétexte à un ballet de virtuoses empressés qui défile dans les cinq meilleurs studios de Los Angeles. La liste du personnel d’ “Aja” est un bottin, le Who’s Who des meilleurs musiciens de la capitale de la musique. Les deux patrons sont tenaces, épuisants. Une nuit, le batteur Steve Marotta reçoit un coup de fil de Brecker : *“Tu n’aurais pas entrouvert ta charley un billion de millimètre entre le couplet et le refrain ?”*

Les batteurs ! Sur certains titres, neuf tambours majeurs sont essayés, remerciés, effacés. Le génial Steve Gadd s’impose pour “Aja” (le titre), improvisant dès la première prise un petit solo de batterie qui, aujourd’hui encore, laisse l’auditeur pantois. Sur “Black Cow”, un vétéran des séances Marvin Gaye, le batteur Paul Humphrey, apporte la frappe sèche et décisive qui convient. Les titres du Dan flirtent avec des sujets tabous. Il est question de sexe louche, toujours tarifé, de défonce : *“Je t’ai aperçue dans le coin de l’iris de Rudy/Tu avais l’air déjà bien partie”*. Le tout est servi sur un tapis de musique de cocktail, le genre de jazz que pourrait jouer un groupe ultra sophistiqué dans un coin de notre imaginaire. Tout le concept de cet album ironique semble le *faux luxe*. Après avoir enregistré une musique parfaite (mais relevant du jazz square de Mancini ou Mantovani), Steely Dan pose dans cet écrin superbe des voix d’une noirceur épouvantable. Car les textes de l’album sont grinçants, pessimistes. Méchant humour yiddish à la Lenny Bruce, Il est ici question de gamins mal dans leur peau. *“Toutes les équipes gagnantes ont un nom/Je veux qu’on m’en donne un quand je perdrais tout”*, explique le jazz maniaque solitaire de “Deacon Blues”. “Josie”, chanson finale, est un petit sursaut de joie, un appel à la fiesta. Un seul bassiste pouvait enlever le projet : le très égrillard Chuck Rainey. Mais les deux tyrans lui interdisent de slapper (sa figure de style favorite — il se rattrape sur les refrains).

Ceci pour les bases. Car parvenus au toujours difficile moment d’enregistrer les solos de guitare, le casse-tête devient terminal. Le chorus de “Peg” est improbable : treize mesures de blues pentatonique. Treize guitaristes seront essayés (parmi lesquels des vétérans du Dan comme Larry Carlton et Rubben Ford). Au final, Jay Graydon décroche la timbale. Tom Scott joue les parties de saxophone, avec son brio habituel. Tout le monde marche sur des œufs. Les musiciens de studio ont leurs règles, leurs lois. Ils arrivent toujours une minute exactement avant l’heure dite, portent un seul instrument et ne doivent jamais (règle d’or) évoquer leurs exploits passés avec qui que ce soit. Leur précision maniaque fait écran entre Fagen et Brecker et le reste du monde. Spécialistes de l’autodérision, les deux hommes se cachent derrière leur musique. C’est ainsi que Brecker ne revendique jamais ses solos de guitare (il en fait pourtant de très intéressants sur “Home At Last” et “I Got The News”). Pareillement, nous avons vu un jour Donald Fagen partir précipitamment d’un restaurant parce que la sono se mettait à diffuser un de ses morceaux. Les séances avancent à une lenteur d’escargot. Très vite, le budget de cent mille dollars alloué par MCA Records est explosé. La maison de disques s’affole mais les précommandes dépassant déjà le million... Le mixage du disque aura donc lieu à New York, Studios A&R. C’est là (et nulle part ailleurs) que Miles Davis venait enregistrer dans les années 50. Une référence qui ravit les deux savants fous, à la recherche de l’esprit be-bop. Une nuit, sur un coup de tête, ils essaieront même de persuader l’ingénieur de tout remixer en mono. Refus. Qu’on ne s’y trompe pas : pour la première fois de leur carrière démarrée en 1973, Brecker et Fagen sont en position de force. Alors que toute l’Amérique attend leur disque, ils effectuent un tri sauvage dans les morceaux enregistrés et, selon des avis autorisés, mettent à la poubelle trois bijoux : “Standing By The Seawall”, “Shanghai Breakdown” et “Were You Blind That Day ?”.

Ces morceaux *“pas au niveau de l’ensemble”* ne réapparaîtront jamais. Egalement dans leur carton, “Gaucho” qui sortira trois ans plus tard. La couverture est réalisée avec un cliché de Hideki Fuji. Touche ultime : Fagen et Brecker exigent du président d’ABC Records en personne des notes de pochette. Un peu surpris, l’homme obtempère. Sublimes de ringardise, elles complètent idéalement l’affaire.

Le punk qui ravage l’Europe glisse sur l’Amérique comme l’eau sur les plumes du proverbial canard. Les radios adorent ce disque, les programmateurs passent tous les titres indifféremment, des foules compactes se ruent vers les magasins de vinyles et “Aja” devient un monstre chéri, reconnu, un triomphe artistique et financier salué de Grammy Awards (notamment meilleur enregistrement).

Première parution septembre 1977

Steely Dan ? Comme Soft Machine, ce nom a été déniché dans un livre de William Burroughs.

The Heartbreakers

“DTK LAMF”

Track

Chinese Rocks / Born to lose

Première parution :
3 octobre 1977

Rééditions CD chez
Jungle Records

A peine signé chez
Track Records,
Johnny Thunders
décide de changer le
nom du groupe qu'il
rebaptise The
Junkies.

“Johnny serait allé
chercher la défaite
dans la gueule de la
victoire.”
WAYNE KRAMER

Allumant négligemment une Marlboro au mégot de la précédente, ses boots battant la mesure d'un rythme que lui seul percevait dans l'atmosphère moisie d'un garni de la rue d'Hauteville, à quelques heures d'un énième concert au Gibus avec Henri-Paul, le fascinant Johnny Thunders s'exprimait ainsi : *“Ce disque, nous avons mis quatre mois à l'enregistrer, ce qui est beaucoup trop long, de toute façon.”* Le punk était un souvenir écrasé, et déjà on savait que “LAMF” en resterait un souvenir absolu. C'est que le matériau de ce disque limpide, Thunders et le batteur Jerry Nolan avaient commencé à le roder dès le split des New York Dolls en Floride, en 1975. A l'époque, nos deux junkies jouaient leur va-tout avec le bassiste Richard Hell, ex-Television, futur Voidoid. Le trio se fit les doigts lors de concerts au CBGB, proposant déjà “Chinese Rocks”, “Pirate Love” et “Can't Keep My Eyes On You”, tout à fait les mêmes.

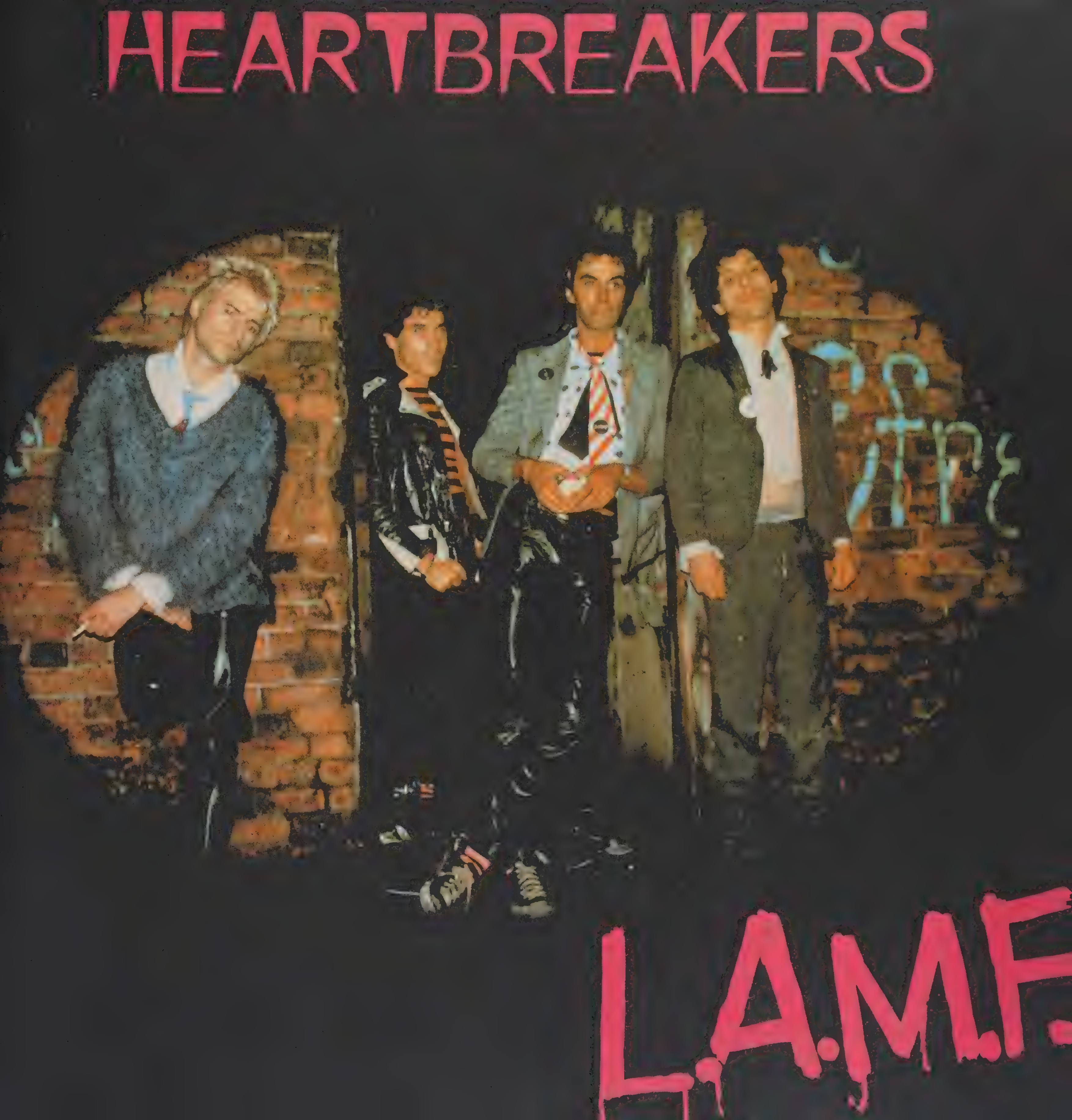
Il reste à préciser que le départ de Hell était prévisible, évident. Les Heartbreakers le remplacent par un bassiste pro (Billy Rath) et embauchent dans la foulée l'ancien guitariste du groupe Demon, Walter Lure. Tandis que le quatuor s'échine dans des taudis comme Mothers, Max's Kansas City ou CBGB, sa réputation, renouvellement du rite, grandit outre-Manche.

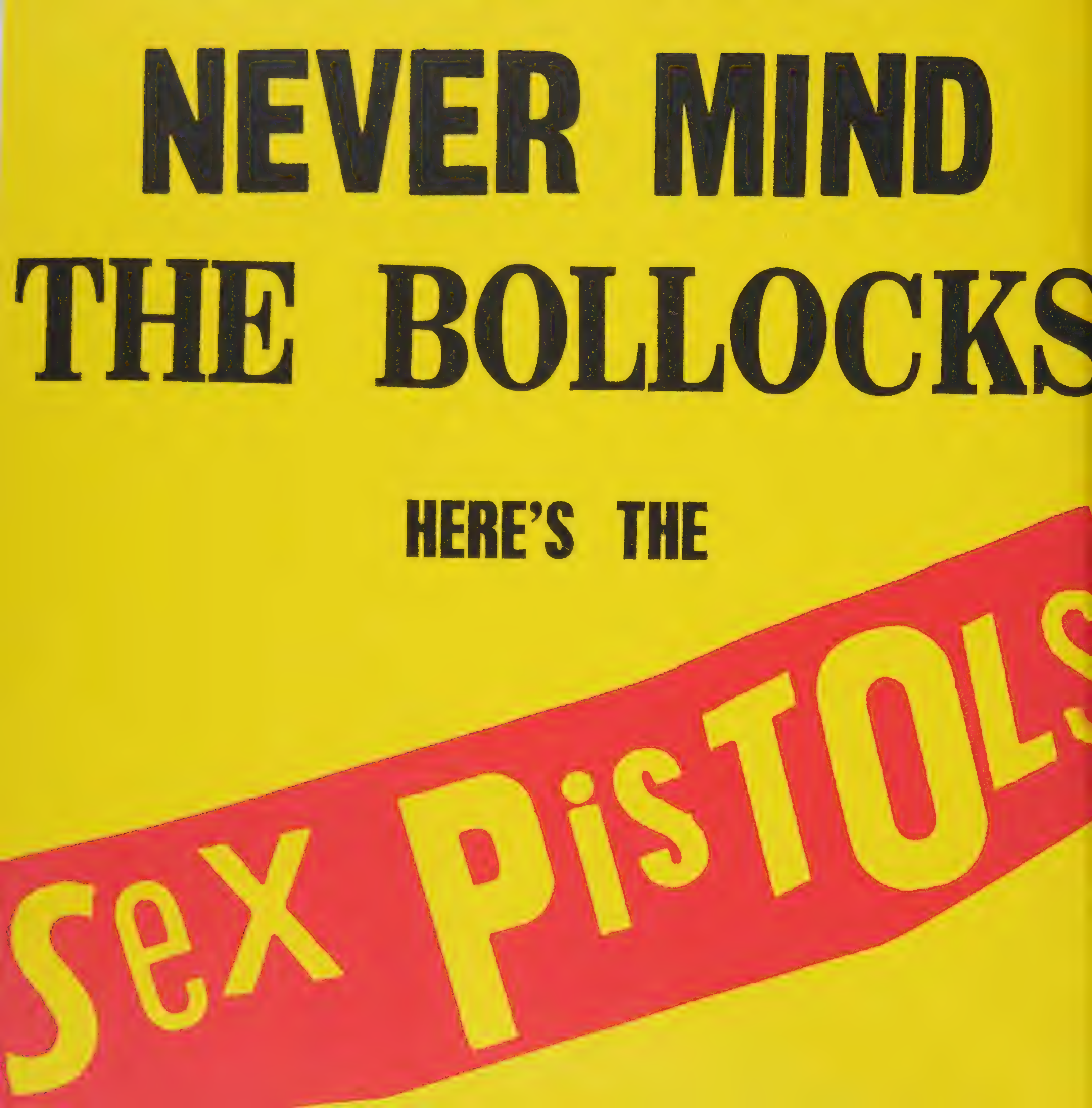
Malcolm McLaren avait managé la dernière incarnation des Dolls, c'est tout naturellement qu'il engage sa responsabilité en conviant les Heartbreakers en Grande-Bretagne pour grossir l'affiche Pistols/Clash/Damned sur le Anarchy Tour qui sera interdit dans la plupart des villes anglaises. Mais dans l'accomplissement de son plan général de marche, le manager des Heartbreakers (l'ex-MainMan) Leee Black Childers décide de rester en Grande-Bretagne (noyau magnétique central) pour un an et de signer un contrat avec une major anglaise. Refusant de prendre les choses à la légère, les Heartbreakers terrorisent les punters venus boire des pintes aux Dingwalls, Music Machine, Roxy, Marquee, Rainbow. Le groupe joue dur, vicieux, bien mieux que les Clash/Pistols. D'ailleurs Sid Vicious, Steve Jones, Paul Cook et l'égérie Jordan sont dans leur sillage. Une foule de punks désaxés et arborant des épingles à nourrice toutes neuves traquent leur moindre apparition. Très vite, le label Track, qui avait connu son heure sixties en signant les Who et Jimi Hendrix, pense rebondir grâce aux Heartbreakers. Contrat salvateur. Johnny Thunders y croit tellement qu'il fait venir ses deux enfants (Johnny Junior et Vito) et sa compagne (Julie Jordan) de New York.

Dès le 20 février, mission spéciale, les Américains prennent leurs quartiers aux studios Essex où ils couchent trois démos. Quelques concerts au Speakeasy puis le vrai travail commence, qui se poursuivra jour et nuit jusqu'en avril. L'Anglais Speedy Keen, placide copain de Pete Townshend, est censé produire. Il finira arbitre des marathons d'engueulades sauvages auxquels s'abandonnent les quatre Américains surspeedés. Dans une première éjaculation, les *Brise-Cœurs* enregistrent cinq titres chez Essex. Puis, toujours selon Thunders : *“L'un d'entre nous a eu cette commotion cérébrale : si on allait enregistrer ailleurs ?”* Déménagement stratégique chez Ramport Studios où le reste de l'album (“Going Steady”, “Baby Talk”, “Do You Love Me”, “Born To Lose”, “Chinese Rocks”) finit par être bouclé. Mais c'est le mixage final qui sera définitivement éprouvant. Quadruple polarisation : chaque membre du groupe donne son avis, offre ses exigences immédiates. Volées d'insultes, crises de nerfs de poudre. Walter Lure expliquera à sa manière ce calvaire somnambulique : *“Tout cela sonnait impeccable en studio, sur les gros monitors. On leur demandait une cassette et, une fois chez nous, ça sonnait totalement pourri.”* Retour à la case console, et remixage. Au milieu de ces manœuvres dilatoires, en juin, Chris Stamp exige un single. Le patron de Tracks jette sur un marché avide le fulgurant “Chinese Rocks”/“Born To Lose”, une tournée est bookée. La presse délire, le 45 tours se vend à 20 000 exemplaires en deux jours. Mais les Heartbreakers se perdent dans un blizzard de substances prohibées, de paranoïa infantile et d'aventures grotesques. A Leeds, ils se font coffrer et ficher par la police locale (ce sont d'ailleurs ces empreintes digitales qui figurent au dos du disque). Le mix se poursuit jusqu'en... septembre. Un résultat final est approuvé et Thunders s'envole pour des vacances à New York. Saisissant l'occasion, Walter Lure retourne en studio et remixe “LAMF” à sa manière.

“*Fuck*, expliquera Thunders, *à ce stade, plus personne ne saura jamais qui a fait quoi.” Pax profunda*, l'album sort donc tel le 3 octobre 1977. Mixage ou pas, c'est un disque exceptionnel, monument urbain, rituelle riposte glaviottée par un gang de chats sauvages new-yorkais qui défend son turf, son carré de bitume, face au déluge punk anglais. A ce jour encore, la grande force du disque tient dans les fournaises de ses chansons et leurs arrangements au rasoir. Cut back flash sur Thunders, dans sa chambre d'hôtel du dixième : *“Je ne sais pas lire la musique. Je m'en sors en cherchant l'évidence. Dans toute ma vie, j'ai dû écrire cinquante chansons, j'en ai publié douze. Je coupe, je contracte, je taille... pour atteindre l'évidence.”*

Effectivement, sa vision, écartèlements sanglants, passages au noir, brusques breaks, effondrements et arrêts de mort reste proche des standards de Gene Vincent, Johnny Burnette ou Eddie Cochran, les meilleurs pionniers du rock'n'roll. On ne parle pas ici pour ne rien dire. Certains titres — le colossal “Pirate Love” vient immédiatement à l'esprit — dégraissent Led Zeppelin pour offrir une version grattée à l'os du rock le plus dur. Rarement dans l'histoire, un groupe avait rodé deux ans durant son matériel sur scène avant de se venger ainsi en studio. Tout y passe : scènes de ménage (“Get Off The Phone”, *“raccroche, salope !”*), esprit de l'escalier (“One Track Mind”), errance avec érection (“I Wanna Be Loved”), éjaculation précoce (“Let Go”), consternation du junk découvrant son paquet vide (“It's Not Enough”) et puis ce gadin au destin, “Born To Lose”. Un disque virulent, porté par une batterie fantastique, avec les guitares qui, à force de travail, retrouvent la dynamique des Yardbirds période Beck/Page, guitares rieuses, sournoises, sacrifices, incisives, sarcastiques ou fuzzy, totalement décisives. Et que signifie le titre ? Thunders : *“Quand j'avais treize ans, je bombais ma marque sur les murs de Queens :* DTKLAMF. *Down To Kill Like A Motherfucker. Jamais aucun flic n'a réussi à me rattraper.”*


HEARTBREAKERS
L.A.M.F.


NEVER MIND
THE BOLLOCKS
HERE'S THE
SEX PISTOLS

The Sex Pistols

"Never Mind The Bollocks"

Virgin

Save THE QUEEN
SEX PISTOLS
SEX PISTOLS
PRETTY
VACANT
SuB·Mission

Dans tous les magasins de disques londoniens, la pochette fluo jaune et rose explosait les vitrines et la concurrence. *Too much*. Au même moment, avec un timing féroce, l'avion des rockers sudistes Lynyrd Skynyrd s'écrasait dans un bayou désolé de la Louisiane. Un scénariste pressé, à la recherche d'une image choc pour symboliser la fin d'un monde repu et la naissance d'un mouvement désespéré n'aurait pu trouver plus cinglé. Le bruit de bottes qui ouvrait "Holidays In The Sun" se chargerait du reste.

L'enregistrement ? *Peace of cake, mate*. Il avait fallu à Rotten et à son gang un petit mois pour terminer l'album. Coupons la glotte aux controverses d'arrière-cour : Chris Spedding ne joue absolument pas sur ce disque. Convoqué à l'époque des premières démos, son style avait été littéralement happé puis cambriolé et dupliqué par un Steve Jones en maraude qui conjuguerait désormais ces riffs barbelés avec la grande leçon dynamique des Heartbreakers de Johnny Thunders, ces imparables combinaisons guitare/batterie qui excluaient de fait la simple notion de partie de basse.

Au fait, Sid Vicious joue-t-il seulement sur ce disque ? Selon Steve Jones et Paul Cook, on l'entendrait vaguement sur deux titres, "God Save The Queen" et "Seventeen". De toute façon, l'époque était révulsée par... les voix faméliques du chat de gouttière humain, Johnny Rotten en personne. Ses performances sont glaçantes. Dès le deuxième titre ("Bodies"), ode à l'avortement qui souleva plus d'un sourcil en 1977, tout est dit, les barrières sont reculées, la poterne du château rock fracassée. Sur "Liar", le chanteur viscéral commence à en découdre mentalement avec son mentor et manager Malcolm McLaren *("pauvre petit menteur, -teur, -teur, sale menteuuuuuuur")*. Physiquement, les voix oscillent entre la pétrification du mec qui vient de se faire un rail de speed (le petit déjeuner usuel des Pistolets 1977) et la haine maniaque pour... *well*, tout le monde.

Dès 1969, les gamins l'avaient compris. La voie royale s'inscrirait désormais dans un nihilisme total. Refus des partis, des systèmes, des lois (fussent-elles certifiées *de gauche*). L'avenir appartenait à ceux qui sauraient réévaluer la situation en la vitriolant de leurs sarcasmes pour discerner les arnaques planquées sous les mots d'ordre, les bonnes paroles ou les exhortations. Rien n'existe plus que cette indicible rage qui raidit les ventres. "Anarchy In The UK", "Pretty Vacant" et "God Save The Queen" étaient tous sortis en single avant la parution de l'album, recette simple, efficace, héritée des Phil Spector, Andrew Loog Oldham et autres. Un truc qui permettait aux fans de saliver en testant leurs antihéros sur tous les juke-boxes de Soho ou de Vélizy... L'album, enfin paru, offrait ces standards introuvables, annulés, interdits, entrelardés de jams sauvages ("Problems" porté par la batterie torrentielle de Paul Cook mais également "Sub-Mission", chanson exigée par Malcolm qui vendait des accessoires SM dans sa boutique de Kings Road et mélangeait ainsi ouvertement art et commerce avec la même superbe candeur rebaptisée d'un grand nom français : *situationnisme*).

Plus loin, mieux, plus : les Pistols avaient la touche magique. Retardant l'enregistrement, ils cherchent des mois durant à contacter le producteur du "Fun House" des Stooges. Voie de garage. Finalement ils engageront Chris Thomas, Anglais subjugué par leur ultraviolence, qui avait jusque-là ciselé les albums de Roxy Music...

Les réactions ne se firent pas attendre. Ce disque au titre cockney était le meilleur. C'en fut trop pour les détracteurs du groupe. Cueillis à coups de lames de rasoir dans la tronche à la sortie d'un pub, roués de coups de matraques sur un bateau-mouche, interdits de télé, jetés de diverses maisons de disques, d'Angleterre puis du Texas, puis de partout, les Pistols collaient sur le cadavre du rock une machine électrogène implacable. Et le mort fut pris de soubresauts...

"Never Mind The Bollocks" est une boîte de Pandore. Se pencher dessus ne prendra que trente-neuf minutes de votre vie, les résultats ne seront qu'infinis. Parlant à Rock&Folk peu après la dissolution, McLaren se targuait de n'avoir prouvé qu'une théorie séculaire : *n'importe qui peut faire du rock'n'roll*. La recette secrète n'existe pas, elle tient dans trois accords enchaînés à la diable. Le nom (Presley, Richards, Asheton, Vicious, Axl N'Slash) importe peu, la classe sociale est négligeable. Ce qui compte, c'est le mauvais naturel des gens, qui aura toujours le dessus. Envie de nuire, goût de la révolte, besoin de se mettre minable, Rotten résume tout ça dans ses implacables feulements *"Get pissed, destroy"* roulant les *r* comme un anarchiste russe qui va foutre une bombe sur l'archiduc, sauf que la Duchesse elle-même est du côté des voyous.

Les disques de ce calibre ne meurent jamais. Celui des Sex Pistols trouvera une seconde vie avec les Guns N'Roses puis une seconde résurgence lorsqu'un certain Kurt Cobain en fera son ultime référence. Dix ans après l'horrible mort du Sid, Nirvana surgit de la banlieue de Seattle avec un disque qui porte le même titre comme un étendard du Néant ("Nevermind"). Mais personne ne retrouvera le secret de ces envolées iniques, de cette mauvaise foi impie de Rotten, gamin catholique glapissant des imprécations anti-Dolls ("New York"), groupe adoré mais ici conspué, traité de *"bande de sales pédales"* (texto, pour l'amour de la formule). Tout s'arrête en plein mur, dans une décharge suicidaire intitulée "EMI" qui montre cinq voyous se prenant une multinationale à la déloyale et trouvant le moyen d'en faire un grand hachis sonique, barbaque tellurique et ragoût de rats.

"Never Mind The Bollocks" : le début, la puissance, le remède. La fin des oppressions et de l'esclavage. La haine et son énergie, le refus et sa force, l'intelligence et son habileté. Ici, "Destroy" est balancé pour que ses destinataires se l'accaparent et en fassent leur religion : ils se finiront eux-mêmes. La foi mauvaise des Sex Pistols est un miroir qui renvoie tous les atermoiements chez eux. Ceux qui les critiquent mangeront leur médiocrité. Ce groupe et son disque interdisent les facilités. Il ne reste, pendant que le feu brûle tout, que la lumière qu'il produit lors de la combustion. C'est ce disque. Sex Pistols : il n'y en aura plus des comme ça. Jamais. *Fuck*.

Première parution novembre 1977

"Les Sex Pistols sont à la musique ce que la Seconde Guerre mondiale fut à la cause pacifique."
MELODY MAKER 1976

WIRE
HARVEST
PINK FLAG
2C 068 - 06.564
THE COMMERCIAL
STRAIGHT LINE
106 BEATS THAT
STRANGE
MANNEQUIN
CHAMPS
FEELING CALLED LOVE
12XU
MR SUIT
FRAGILE
DIFFERENT TO ME
REUTERS
FIELD DAY FOR THE SUNDAYS
THREE GIRL RHUMBA
EX LION TAMER
LOWDOWN
START TO MOVE
BRAZIL
IT'S SO OBVIOUS
SURGEON'S GIRL
PINK FLAG

Wire

“Pink Flag”

EMI

L'éviction des Sex Pistols avait laissé un goût de cendre à bien des employés d'EMI. Pour Mike Thorne, jeune ingénieur de 29 ans qui rôdait autour du club The Roxy, Wire était le groupe à signer, un gang qui assurait et dont les concerts ne laissaient pas la jeune communauté punk indifférente.

Séduit, Nick Mobbs passe outre sa direction et décide de donner leur chance aux Wire qu'il signe illico sur EMI. Grosse émotion dans la presse.

D'autant que si le groupe ne dépare pas le flot des combos épingle à nourrice, confusément on sent que les quatre garçons, purs produits des art schools, ont quelque chose de plus à offrir. REM en sait quelque chose, qui reprendra “Strange”...

Mais pour l'instant, Wire est un groupe qui cogne. Un journaliste raconte : *“Avec leurs riffs AC/DC joués sur un tempo Ramones et leur vernis Roxy Music, on pourrait presque les prendre pour un groupe garage.”* A condition évidemment d'ignorer totalement les contorsions maniaques du chanteur Colin Newman, évident rival de Johnny Pourri...

Pour se distinguer de la scène ambiante, les Wire refusent de sortir le moindre single. Plus jusqu'au-boutistes que leurs confrères, ils réussiront à faire tenir vingt et un titres sur un premier effort de trente-cinq minutes, “Pink Flag”.

Ces titres, écrits à toute berzingue dans l'esprit créatif du moment, s'étendent entre presque quatre minutes pour le plus long et vingt-huit secondes pour le plus court (“Field Day For The Sundays”). Comme le dira Mike Thorne (producteur et sans doute cinquième Wire) : *“On n'était pas dans le cadre de l'album standard où tu enregistres douze titres, en abandonne deux et réarrange l'ordre en fonction de ça.”*

De fait, les cinq jeunes gens passeront deux après-midi entières à imaginer l'ordre de chaque face, plaçant chaque titre *dans son contexte*. Par la suite, ils n'en bougeront plus d'un millimètre. Forts de l'avance EMI, les Wire remplacent leur misérable matériel et se mettent à répéter. A rebrousse-punk, une guitare Les Paul et un ampli Music Man font carrément leur apparition. Mike Thorne sait que les jeunes punks vont flipper dès leur installation aux studios Advision. Du coup, une première journée est perdue à s'installer confortablement, changer les cordes, désaccorder les guitares. Puis, assistés par une prodigieuse consommation d'herbe maison, les Wire se mettent à jouer leurs vingt et un titres, dans l'ordre.

A la demande de Robert Gotobed, la batterie est installée au centre du studio. Colin Newman réquisitionne le caisson ordinairement réservé au batteur. Chaque musicien pourra entendre et voir ses comparses.

WIRE
MANNEQUIN
FEELING CALLED LOVE
12 X U

L'option *live en studio* fera merveille.

A l'exception de deux titres (“Strange” et “Lowdown”), chaque morceau est proposé en prise vocale directe. Colin Newman chante héroïquement. Si un seul musicien plante, le chanteur doit refaire ses voix ! Qu'importe... Avec l'aide d'une bouteille de Southern Comfort, il y parviendra. Pour garder un esprit belliqueux, les voix seront mixées sous les guitares punk de Bruce Gilbert qui semblent des tronçonneuses hurlantes.

La pochette de “Pink Flag” fut shootée par le groupe sur la route d'un concert en Cornouailles. Elle résume parfaitement ce disque froid et angulaire qui raconte merveilleusement 1977. Tout est là !

La haine viscérale des médias (“Field Day For The Sundays”), la politique (“Reuters”) et l'homosexualité (“12XU”). Tout cela exprimé dans un anglais à mi-chemin entre journalisme et poésie beat.

Ce qui reste magique dans l'album est sans doute ce qui avait tant impressionné Lester Bangs à sa sortie : le fait que le groupe intellectualise totalement ses deux accords, jette des idées de chansons, des concepts soniques et des bouts de morceaux amarrés les uns aux autres. Au final, tout se rassemble et percute, batteries monotones et riffs monstres, et l'auditeur revit un parfait miracle dès qu'il lance “Reuters”. Certains ont discerné dans Wire le Velvet Underground anglais...

Comme prévu, la plupart des autres critiques américains trouveraient l'album *“intéressant mais bâclé, avec des titres un peu courts”*. Voilà qui apprendrait à ces impudents gamins d'essayer d'inventer une esthétique. Un single fut donc proposé aux masses : “Mannequin”, bizarre interlude mélodique qui ne représentait en rien Wire et son rock mutant.

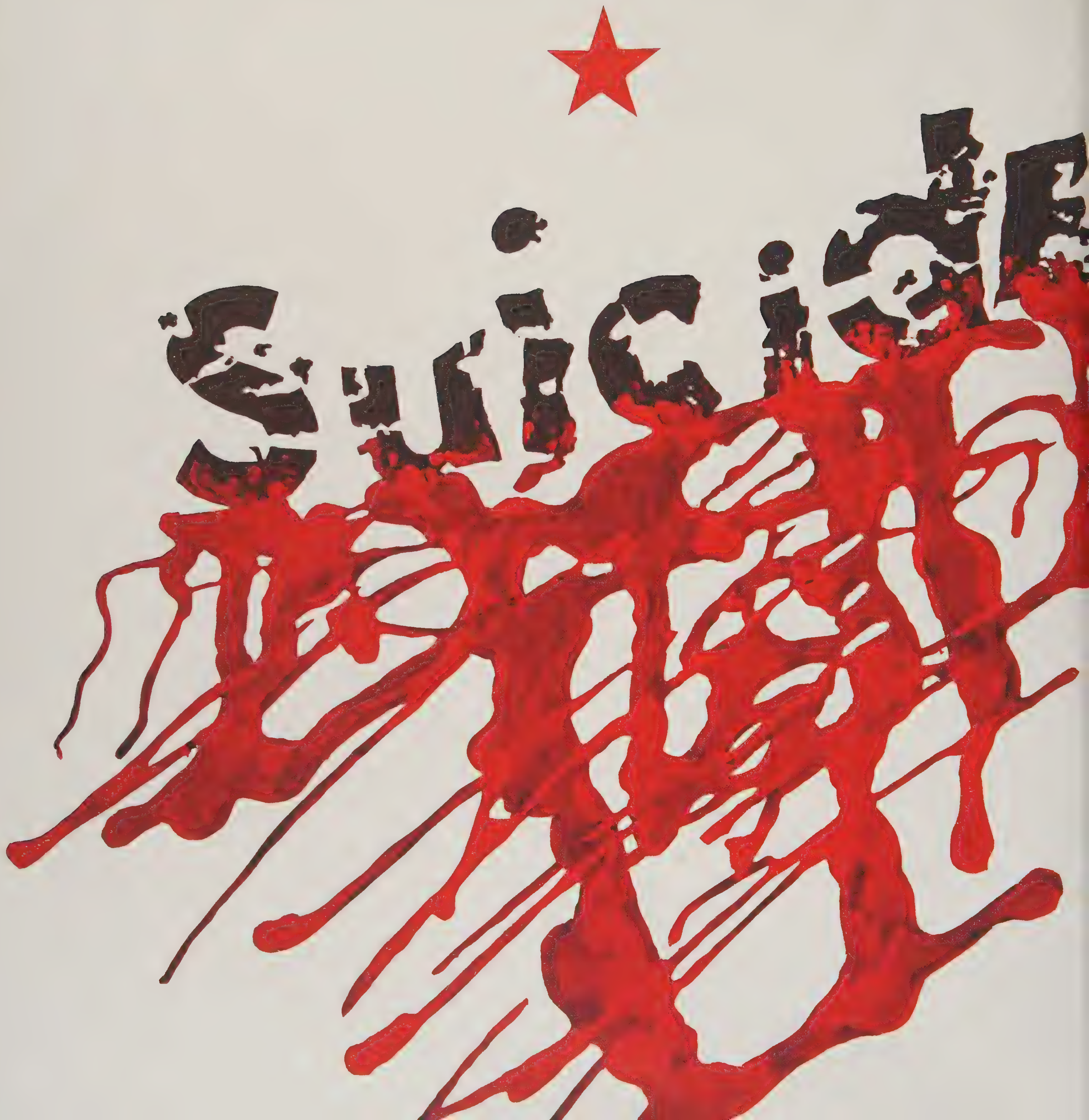
Risque artistique : l'objet aurait pu s'écrouler et devenir la risée du mouvement. Il n'en est rien. L'énergie, les textes au vitriol mais surtout l'ensemble fonctionnent incroyablement aujourd'hui encore.

Et Mike Thorne, perplexe, continue de se demander comment quatre gamins incapables d'accorder leurs guitares ont pu écrire des chansons aussi sophistiquées, télégraphiques, urgentes et lointaines à la fois. Ultime précision : croyant bien faire, les gens d'EMI proposent une réédition CD augmentée d'un titre bonus, la face B “Options R”. Pour Mike Thorne : *“Désolé, ça ne me plaît pas. Ce titre en plus détruit toute la cohérence de ce disque. La forme de ‘Pink Flag’ était tout entière contenue dans l'album vinyle. Ce disque était conçu comme une expérience sonique. Ajouter un titre externe n'apporte rien. Arrêtez le CD dès la fin de ‘12XU’, le plaisir n'en sera qu'agrandi.”*

**Première parution
28 novembre 1977**

Pochette *do it yourself* : une photo d'un terrain de foot prise par le groupe sur la route d'un gig en Ecosse. Le drapeau rose fut ajouté à la gouache et à la main.

IRE
6564

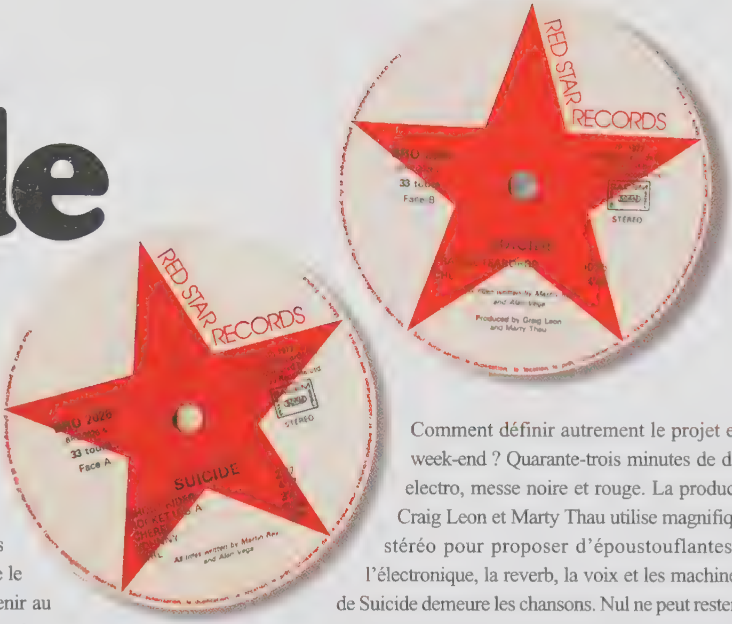


Suicide

Suicide

"Suicide"

Red Star/ Virgin


RED STAR RECORDS
SUICIDE
33 tours
Face A
Face B
STEREO
All titles written by Martin Rev and Alan Vega
Produced by Craig Leon and Marty Thau

Suicide est un des plus anciens groupes de New York (les premières répétitions datent de 1971). Le format de Suicide est étrange et peu commun pour l'époque. On a pu écrire que Suicide faisait de l'electro-punk bien avant l'invention de ces genres. Martin Rev joue les claviers et Alan Vega chante. Une primitive boîte achetée 30 dollars usine les rythmiques. Martin Rev est pianiste, il a longtemps joué du free-jazz. Alan Vega aime le free jazz mais écoute plutôt les Stooges. Fan de rock garage, il reprend "96 Tears" en concert. Il adore le rockabilly. Pourquoi ces deux artistes marginaux choisissent-ils de venir au rock ? Martin Rev : *"Début 1970, le monde du rock était la dernière frontière. Nous avions quelque chose à dire, et quel était le meilleur endroit pour dire quelque chose ?"*

A New York, beaucoup se souviennent des premières répétitions du duo, courant 1971, dans un immense loft municipal où divers artistes exposent par ailleurs leurs œuvres. Très vite le bruit attire de petites foules qui se massent sur Broadway sous leurs fenêtres ouvertes et applaudissent à tout rompre entre chaque morceau. L'humeur est optimiste.

Pour le choix du nom du groupe, les deux compères optent dans un premier temps pour Satan Suicide avant de se fixer sur Suicide tout court à la demande de Martin Rev. Ce nom est une déclaration : *"Nous naissons, ce n'est pas notre décision, peut-être avons-nous le choix de notre mort ?"* Pour les deux musiciens, le tour est joué, Suicide est un nom commercial, leur carrière va suivre...

Début 1971, premier concert. La OK Harris Galery abrite l'événement. Sur les tracts, on peut lire la définition du spectacle en ces mots : *"Suicide : A Punk Music Mass"*. Alan Vega insiste : *"Avant les Ramones, avant les New York Dolls, laissez-moi vous dire qu'il y avait Suicide."*

Très vite les concerts de Suicide dérivent et tournent à la confrontation avec un public choqué par l'absence de batterie et surtout de guitare. Car, à l'époque, les attraits spartiates du duo sont considérés comme insultants par le public. N'importe : les précurseurs persévèrent. Vêtu de cuir, Vega se bat littéralement avec certains spectateurs et commence à avoir une réputation de performer *réellement* dangereux. Alan Vega : *"Notre musique vient de la rue. Mais souvent les gens entrent dans un club pour être distraits par la musique et s'ils avaient le malheur de tomber sur nous, ils avaient l'impression de se retrouver à nouveau dans la rue."*

Tir de barrage inouï (pour une époque qui n'avait pas entendu Autechre), le premier Suicide est de ces jalons qui définissent la fin d'un monde, d'une époque, d'une course folle qui se termine là, droit dans un mur électronique écrabouillé.

Comment définir autrement le projet enregistré en un week-end ? Quarante-trois minutes de déviance sonique electro, messe noire et rouge. La production glaciale de Craig Leon et Marty Thau utilise magnifiquement le scope stéréo pour proposer d'époustouflantes variations sur l'électronique, la reverb, la voix et les machines. Mais la force de Suicide demeure les chansons. Nul ne peut rester insensible à ces progressions frugales traversées de gémissements, halètements, cris de frayeur, rage, plaisir... Au milieu de cette apocalypse sonore organique, une chanson d'amour, "Cheree", semble posée là par oubli, petite chose fragile, larmes, vent, pluie, moment de calme et de pureté au milieu du cloaque de la grande cité. Pour le reste, la grande force de Rev et Vega reste précisément le recyclage/retraitement de plans rockabilly garantis fifties ("Johnny", "Rocket USA", etc). Sur ce coup, ils anticipent les Cramps. Mais le matériel sur lequel ces esquisses sont jouées fait la force du projet. Soudain, par la grâce du tout-électronique, le tricotage d'accords qui aurait pu sembler simplet sur une guitare prend tout son relief et Suicide invente le rock'n'roll nucléaire... Evidemment, presque tous les morceaux de ce premier album pourraient être joués par une formation *classic rock*. Génies inconscients, les Suicide répondent à la carence créative de l'époque moderne et lui redonnent un intérêt par le miracle du filtrage... qui annonce absolument tout ce qui va suivre en électronique, de Soft Cell à Daft Punk et surtout Aphex Twin.

Le premier concert de Suicide à Paris eut lieu aux Bains-Douches dans une atmosphère d'ultraviolence totale. Performer peu regardant de sa personne, Alan Vega apparaît très vite comme un samouraï cherchant à briser tous les rapports entre artistes et spectateurs. Provocateur, teigneux, le chanteur est de ces performers qui entendent laisser le souvenir physique de leur passage, quitte à aller corriger les récalcitrants dans la salle...

C'est que bien sûr, très vite, se pose la question de la validité de l'expérience. Le rock est une frontière ouverte, mais c'est aussi un pays de chercheurs d'or assoiffés de pouvoir et de dollars. Alan Vega : *"Je disais à Marty :* 'T'inquiète, on a dix ans d'avance, tout se passera bien pour nous dans les années 80.' *Arrivés aux années 80, on a constaté qu'on n'avait pas dix, mais vingt ans d'avance. Tant pis, on sera peut-être reconnus en 2016, je m'en fous..."*

Constamment réactivé au gré des modes ou des besoins des deux membres du groupe, Suicide tourne toujours. L'incompréhension générale n'a pas de limite.

Première parution novembre 1977

"Au final, Suicide m'a sans doute plus influencé qu'aucun autre groupe de rock contemporain."
NICK CAVE

Elvis Costello

“This Year’s Model”

Radar

Peut-être parce qu’il ressemblait à un Buddy Holly qui se serait infligé une décharge de 220 volts, les Américains avaient tout de suite adopté Elvis Costello et son premier album de 1977. Elvis avait le look, mais surtout des chansons à revendre. Le personnage, vicieux, méchant, hurlant une rage viscérale, s’était très vite trouvé un groupe à la hauteur. Steve Nieve aux claviers, Premier prix de Conservatoire polluant un étrange orgue Vox Continental. Pete Thomas, batteur américain, sûr de son fait, écrasant les peaux sans vergogne. Et Bruce Thomas, bassiste musaraigne au son aussi visqueux qu’architectural. Drivé par l’infatigable manager Jake Riviera, le Costello Show avait entrepris de réduire le monde. Affrontant tempêtes de neige et petites salles, Costello est de fait considéré par beaucoup comme un nouveau Dylan. Porté par l’entreprise, il griffonne des dizaines de chansons sur des calepins. La cocaïne circule beaucoup et inspire “Pump It Up”, chanson définitive sur la grande blanche *(“Vas-y, tire dessus/ Même si t’en as pas vraiment besoin/ Pompe encore/ Même si ça te fait plus rien”)*.

ELVIS COSTELLO

Dans la formidable réédition concoctée par Rhino, le deuxième album d’Elvis Costello est restitué avec le son clignotant, magique, fragile, vertigineux de virulence, intact, enfin restitué en glorieuse stéréo. Dans un livret très dense, Costello ne fait aucun mystère de la genèse du projet , coincé entre une tournée des clubs anglais, une triomphale tournée Stiff et le début de l’aventure américaine : *“Nous avons enregistré l’album au Studio Eden de Londres en un total d’onze jours.”* Le lecteur n’en saura pas plus.

Les historiens du rock, eux, savent que derrière Costello se profile une équipe intraitable. Au manager fou susmentionné qui retrouve d’instinct les poses d’Andrew Oldham *(“ça me plaît, passons à la suivante”)*, il faut ajouter Nick Lowe, immense bassiste et grand manipulateur d’idées (le producteur donc) et un homme de l’art, l’ingénieur du son Roger Bechirian qui seul va trouver des solutions lorsque Nick Lowe lui demande de *“faire sonner la batterie comme de gigantesques maracas”* ou de coller de l’écho sur la guitare *“comme si un dinosaure bouffait une bagnole”*...

Dehors l’hiver cogne, et le rock explose. Tous les disques qui sortent en ces semaines dramatiques sont excellents. Heartbreakers, Ramones, Sex Pistols, Clash... Il y a pour Costello, l’humble binoclard bidouillant ses chansons, une aspiration cosmique, une sortie du brouillard. Dans une interview à Rock&Folk en 1994, il se souvient également avoir bénéficié des conseils de Nick Kent, venu pour un entretien et aidant, au final d’une nuit éthylique, à dessiner le profil d’Elvis Costello, personnage glacial et tyrannique observateur des réalités contemporaines.

Dans ces conditions, la musique se met à couler de source. Un plagiat éhonté d’un morceau des Stones (“The Last Time”) prend des allures épiques une fois mélangé à un refrain Motown. A l’arrivée, on obtient “You Belong To Me”, résistible histoire d’attirance haineuse. Tout le disque oscille entre deux thèmes : vengeance et culpabilité. Vengeance ? Costello en veut au monde entier. A cette époque mort-née qui lui refuse la gloire (“No Action”), aux filles des magazines qui le snobent (“This Years Girl”), aux amoureux qui se bécotent dans la rue (“Hand In Hand”), aux groupies trop faciles (“Lip Service”), à Londres et ses loyers onéreux (“I Don’t Want To Go To Chelsea”), à la radio qui refuse de diffuser ses 45 tours sur les ondes (“Radio Radio”).

Le groupe infernal ne relâche jamais la pression et s’obstine à créer des arrangements imparables sur chaque titre. Jaloux, revêche, possessif et amer, Costello pilonne l’auditeur de formules lapidaires. Et tout cela reste du rock, basculé dans une urgence méchante, frappé au bon sens de vieux riffs remodelés (“I Can’t Explain” pillé sur “...Chelsea”, Steve Nieve embrouille plus d’une fois Manzarek). Mais le son vitriolique de l’affaire autorise tout cela.

Il faut s’imaginer l’époque, les affres de cette génération qui venait de prendre le château d’assaut et se retrouvait au sommet du donjon à écouter claquer les oriflammes dans le vent de l’Histoire. De retour aux Etats-Unis en janvier, Costello et ses Attractions vont vivre une tournée épique, zigzaguant cahotiquement de San Francisco à New York, passant par dix-neuf étapes, sans oublier le Sud profond, Atlanta et la Nouvelle-Orléans. A Asbury Park, le groupe évite de justesse le lynchage pour avoir osé vanner Bruce Springsteen sur la scène du Stone Pony. Cette intense pression ressort de l’agencement foutraque de l’album qui semble foncer vers un destin de mort annoncée. Et puis c’est le scandale : Saturday Night Live invite Costello, qui profite du direct pour se lancer dans une furieuse mise en question de la radio américaine en interprétant sans prévenir “Radio Radio”. Content de sa bonne blague, le gang rentre à Londres. Le disque sort en mars, sous deux versions différentes (une européenne et une US — leur traque fera la joie des collectionneurs qui n’avaient pas été conviés à pareille fête depuis la riche épopée des Fabs). L’album se vendra correctement, près d’un demi-million d’exemplaires s’écoulent aux Etats-Unis, le disque est n° 4 en Grande-Bretagne. Aujourd’hui encore, Costello sait pouvoir compter sur les chansons de son deuxième album. Qu’il interprète “Pump It Up”, “No Action” ou “Lip Service” en concert et la foule explose de joie et de reconnaissance. Et c’est justice : “This Year’s Model” est l’album punk d’Elvis Costello. Ses textes viscéraux claquent comme des soufflets, ses remarques vipérines sur les femmes, les Américains, le monde de la mode ou de la pop trouveront toujours d’innombrables vérifications a posteriori. Logique : en prévoyant le pire, Costello avait tout simplement pris une longueur d’avance dans la course au gouffre que devenait le mouvement punk. Et de fait, il ne serait pas le dernier à se retrouver broyé par la machine. Au moins est-il encore vivant aujourd’hui, même si condamné à faire amende honorable entre ses collaborations purgatoires avec Paul McCartney et Burt Bacharach.

Première parution mars 1978

Réédition Ryko 1993

Excellente remasterisation Rhino 2002

Le graphiste Barney Bubbles avait conçu deux pochettes pour cet album : une normale (grand format page suivante) et une volontairement mal repérée, édition collector des plus rares (cette page).

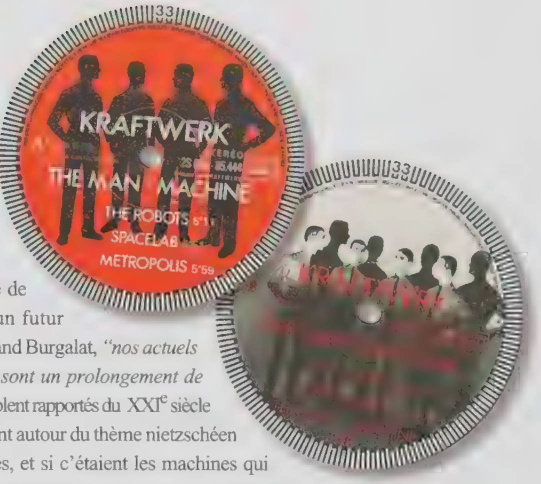
LVIS COSTELLO
HIS YEARS MODEL

KRAFTWERK
THE MAN·MACHINE
ЧЕЛОВЕК·МАШ
DIE MENSCH·MASCHIN
L'HOMME·MACHIN

Kraftwerk

"The Man Machine"

Capitol/ EMI



Lorsque le mathématicien Charles Babbage met au point la théorie de l'ordinateur en plein XIX^{e} siècle, il est loin de se douter de l'impact que sa machine aura sur la société future. De même, lorsque Ralph, Florian, Karl et Wolfgang entrent au studio Kling Klang de Düsseldorf durant le glacial hiver 1977 pour enregistrer "The Man Machine", personne n'imagine l'importance que leur projet aura pour la musique du futur. Et pourtant. Aujourd'hui encore, "The Man Machine" est le disque technologique qui annonce notre monde moderne : un paysage binaire d'ordinateurs personnalisés, de recherche spatiale, d'ardeurs cosmiques, le tout aboutissant à une pop music technologique de pointe.

Le concept de l'album remonte à une discussion épique avec des critiques américains venus saluer Ralph und Florian en février 1975, après un concert aux USA. Lors d'une discussion animée, Florian explique : *"Nous sommes des hommes-machines, nos machines sont presque humaines, Kraftwerk est une centrale électrique. Branchez la prise et tout fonctionne à la perfection."*

KRAFTWERK
THE MODEL
N°1
en
Angleterre

En avril 1978, "The Man Machine" est lancé avec une extravagante partie dans un club du 56^{e} étage de la tour Montparnasse. En pleine new wave, les critiques mondiaux s'émeuvent de cette musique novatrice, légère, fulgurante. Entre deux films expressionnistes russes, un clip vidéo (rareté pour l'époque) montre des robots s'agitant sur les beats du plus blanc des groupes blancs. Sur une estrade, quatre mannequins vêtus de chemises rouges préfigurent les robots qui remplaceront le groupe sur scène dès 1991.

Entre-temps, Ralph Hutter, Florian Schneider, Karl Bartos et Wolfgang Flur ont réussi à enregistrer un chef-d'œuvre. *"Nous avions surtout découvert le funk,* confirme Flur, *et passé des nuits à analyser les albums de James Brown, les grooves de George Clinton. Tout ceci s'est retrouvé sur 'The Man Machine'."* Mais à ce goût pour la danse musik, le groupe associe des armes secrètes de la plus haute technologie, notamment des séquenceurs analogiques 32-pistes, une machine à rythmes qui préfigure la Roland TR-808. Conny Plank avait donné au groupe le goût des nappes de réverbération et d'écho (déjà utilisées sur les premiers albums, elles enrichissent à nouveau "Spacelab" et "The Model"). Ce qui surprend totalement l'auditeur de l'époque reste les rythmiques de basse assemblées en séquences rondes, nettoyées à l'extrême (notamment sur "The Robots"). Pour les réaliser, dès 1975, Ralph et Florian ont fait l'acquisition d'un séquenceur numérique qui leur a alors coûté la bagatelle de 30 000 deutschmark. L'expérimentation était dans la nature de Ralph et Florian. Pour "Autobahn", ils avaient enregistré des sons en fonçant sur des autoroutes. Pour "Trans Europe Express", les bruits de train avaient été recréés en studio afin de mieux servir de fond sonore. Mais ces deux disques étaient encore du Réalisme Romantique.

"The Man Machine" invente une musique de Rétro-Fiction, totalement tournée vers un futur imaginaire qui pointe à l'horizon. Pour Bertrand Burgalat, *"nos actuels bureaux de poste, dans leur design même, sont un prolongement de Kraftwerk".* Certains titres ("Neon Lights") semblent rapportés du XXI^{e} siècle par un explorateur spatio-temporel. S'amusant autour du thème nietzschéen des robots (les hommes jouent les machines, et si c'étaient les machines qui jouaient les hommes ?), Kraftwerk n'en regarde pas moins le passé ("Metropolis"). Mais la réelle modernité de "Man Machine", c'est son ambition affirmée de faire danser. Les discothèques sont alors un phénomène nouveau et le disque radical de Kraftwerk sera vite le chouchou des premiers DJ. Avant de devenir l'inspirateur de toute une génération techno qui, dès Afrika Bambaataa et son "Planet Rock" (1982), est sous influence Kraftwerk. *"Notre musique est difficile à comprendre,* musardait Ralph. *Nous ne sommes pas un groupe à guitares, notre musique évoque la science, la science-fiction et le futurisme. En fait, nous tournons des boutons et utilisons des filtres, des oscillateurs, des faders et des câbles. Nous créons notre propre son."*

Totalement positive, la philosophie qui imprègne le disque reflète la confiance du groupe en ses jouets électroniques. Refuser les nouvelles technologies serait un acte de peur. Les admettre aide à vivre en symbiose avec elles, à la recherche d'un possible et nouveau bonheur. L'emballage du disque (influencé par le constructivisme russe) ferait le reste : dès l'été 1978, une première génération de groupes anglais surgit : Cabaret Voltaire, Human League, The Normal, Orchestral Manœuvres In The Dark. David Bowie et Iggy Pop approuvent, Soft Cell et Depeche Mode arriveront vite, puis il y aura Orbital et Carl Craig. L'accueil réservé à "The Man Machine" fut extrêmement positif. Pour la première fois, Kraftwerk fait la une du NME, vend plus de 200 000 disques en France. Depuis sa sortie, l'album fascine les écrivains. A force de recherche, les Anglais ont ainsi découvert la simplicité basique de l'inspiration du groupe : "Neon Lights", hymne à la vie urbaine nocturne, aurait été créé par Kraftwerk à propos d'une artère particulièrement animée de Düsseldorf. Visible des fenêtres de leur studio, une femme de néon bleu et jaune clignotant dans la nuit serait l'inspiratrice du titre.

Gardant leur logique funk jusqu'au bout, les Kraftwerk inviteront un ingénieur soul américain (Leonard Jackson, de chez Whitfield Records) pour mixer le projet. L'homme de l'art arrive à Düsseldorf après avoir écouté des bandes, convaincu qu'il aura affaire à des musiciens noirs. Sa surprise est totale et se dissipera, raconte la légende de Kraftwerk, *"après une gigantesque bataille de boules de neige".*

Première parution avril 1978

Une bonne remasterisation est promise depuis l'invention du CD, on l'attend pour Noël 2005.

"La photo de la pochette a été prise dans l'escalier qui mène au studio Kling Klang."
MAXIME SCHMITT

FUNKADELIC
ONE NATION UNDER A GROOVE
PRODUCED BY GEORGE CLINTON
For Thang, Inc
BSK 3209
SPECIAL
EP
SIDE 4
1 LUNCHMEATAPHOBIA 4:16
(THINK! IT AIN'T ILLEGAL YET!)
2 P.E. SQUAD/DOO DOO CHASERS 4:40
WARNER/REPRISE
Printed In U.S.A.

Funkadelic

"One Nation Under A Groove"

Warner

Attention, ovni ! George Clinton est de la race des mutants. Comme Frank Zappa, ce vieux théoricien musical avait l'âme d'un sorcier anarchiste. Sous sa houlette d'ancien coiffeur pour hommes (son premier job, en 1956), la soul allait devenir une musique délirante. *"Libère ton esprit, et ton cul suivra"*, proclamait la pochette de son premier album. Dès 1967, ce scatophage obstiné avait un projet : concilier à travers la cohorte *Parliamentfunkadelic Thang* le lourd problème philosophique occidental du rapport Corps/ Esprit. Hendrix cosmiquait du côté de Saturne, Zappa faisait swinguer les vannes les plus tordues et le Dead se coltinait avec les Etoiles Noires. Clinton, lui, apportait dans ses disques un délire fou à base de théories du complot, souvenirs de radios doo-wop, visite des pyramides, comic books idiots, rimes crétines et slogans publicitaires. En plus, ce fan de James Brown entendait organiser la collision de tous ces éléments sur un rythme dansant ! Huit longues années durant, le Dr Funkenstein organiserait ses troupes en deux entités. Très vite, les critiques blancs crurent pouvoir expliquer ainsi les choses à leurs chers lecteurs : Parliament travaillait les pistes de danse et les fesses des auditeurs, Funkadelic leurs cerveaux rongés par l'acide et les solos de guitare. Parliament était dansant, groove, chanté. Funkadelic plus lourd, proche d'un MC5 noir, déchiré de solos monumentaux. Trois, voire quatre guitaristes se relayaient au chevet du boogie cosmique.

Plus au fait, les critiques noirs préférèrent ranger le tout à la rubrique Opéra Funk, constatant que les mêmes jam-sessions pouvaient accoucher du Funkadelic pur ("Let's Take It To The Stage") et du Parliament calibré ("Tear The Roof Of The Sucker"). Lancé dans une monstrueuse tournée aux effets spéciaux digne de Star War entrant en collision avec Las Vegas, manteaux d'hermine, soucoupes volantes atterrissant sur scène, bazar total barré, paillettes glacées voletant dans l'hélium, la famille prêche un style de vie funky idéal qui prend toute son ampleur (certains disent sa seule réalité...) sur scène. La popularité du groupe atteint des sommets, au point que la marque de jouets Mattel tente de lancer une ligne de poupées Dr Funkenstein, Bootsy et Star-Child. Les négociations capotent, mais Warner comprend que quelque chose est en train de se passer et laisse tous les moyens à Clinton pour enregistrer un disque gigantesque, composé d'un album de nouveaux titres accompagné (grande première) d'un second disque sur lequel on trouve une version maxi 45 tours du hit "One Nation Under A Groove" et d'un long hommage à Hendrix intitulé "Maggott Brain" sur lequel Clinton aurait demandé à son soliste Eddie Hazel de jouer *"comme s'il venait d'apprendre que sa mère venait de mourir"*.

L'histoire n'a rien retenu des séances. Récemment interrogé à ce sujet, Clinton confirmait que le groupe à son apogée était *"une famille, voyageant, fumant, baisant, créant, donnantdes concerts et vivant ensemble"*. Un pirate de l'époque, enregistré à Denver, dénombre vingt et un participants. Beaucoup sont des transfuges du camp James Brown (Maceo Parker, Fred Wesley, Bootsy Collins), musiciens hors pair. L'une des armes secrètes du disque reste pourtant le clavier. Un certain Bernie Worrell trafique son Moog en empilant les notes de basse les unes sur les autres, jusqu'à créer un son gargantuesque, unique, celui de la basse-clavier. Personne n'avait entendu cela et les basses de Worrell vont littéralement sculpter des colonnes de sons infras, charpentant les délires des guitaristes. Dès le premier titre, éponyme, on comprend tout. Les basses liquides se mélangent aux descentes jouées par Cordell *Boogie* Masson et Bootsy Collins. Autre bon plan, un chanteur piqué aux Ohio Players, le vétéran Junie Morrison. Grâce à tous ces éléments magiquement réunis par Clinton, "One Nation..." sera le single de 1978. Tube monstre, il déchire les pistes disco, les radios, les charts. Pourtant il y a là-dessous quelque chose de subtil, dans le foisonnement des percussions, les messages mystères proférés par la voix étonnante, absolument douce, lancinante, s'amusant du fonds de commerce de James Brown *("feet don't fail me now")* comme des télévangélistes noirs *("Acceptez-vous le funk comme votre seul seigneur ?")*. Douchée par l'optimisme débonnaire du Maître, une nation s'incline. Or ce titre fabuleux est simplement... l'ouverture du Grand Opus. Il faut ensuite se réconcilier avec l'Afrique ("Groovallegiance" pourrait être de King Sunny Ade) et les rockers. Sur "Who Says A Funk Band Can't Play Rock", le groupe inflige une énorme dérouillée à tous les combos blancs de l'époque. Les guitaristes se relaient pour emberlificoter le message et tresser de grésillantes guirlandes de fuzz. Citons-les deux principaux : Gary Shider et Mike Hampton. On aimerait avoir la place de décrire la batterie robotique de Jerome Brailey.

Et puis on n'essaye pas de résumer projet si fou. Autant passer des heures dans les énormes architectures dévoyées de ses basses foldingues, contemplant les escarboucles des wah-wah, s'émerveillant des chœurs idiots des doo-woppers en apesanteur. Disque tendre, unique, l'album propose même des retours à une réalité salace, toujours proche de l'outrage triple X ("Into You"). Puis le funk reprend ses droits : "Cholly (Funk Getting Ready To Roll)", énorme. Et toujours le rock revient, avec des riffs carabinés pour lancer un grand message : *"Il n'est pas encore illégal d'être végétarien,"* tonne le Dr Funkenstein sur un magma de riffs hendrixiens, avant de conclure, énigmatique : *" Ça donne à penser, non ?"* Finale sur un blues cosmique qui évoque totalement Spirit, Quicksilver et l'art perdu des délicats guitaristes psychédéliques de 1967 (avec solos de guitare tripatouillés à l'envers).

Présenté sous la pochette irrésistible du dessinateur Pedro Captain Bell, "One Nation..." est un monstre.

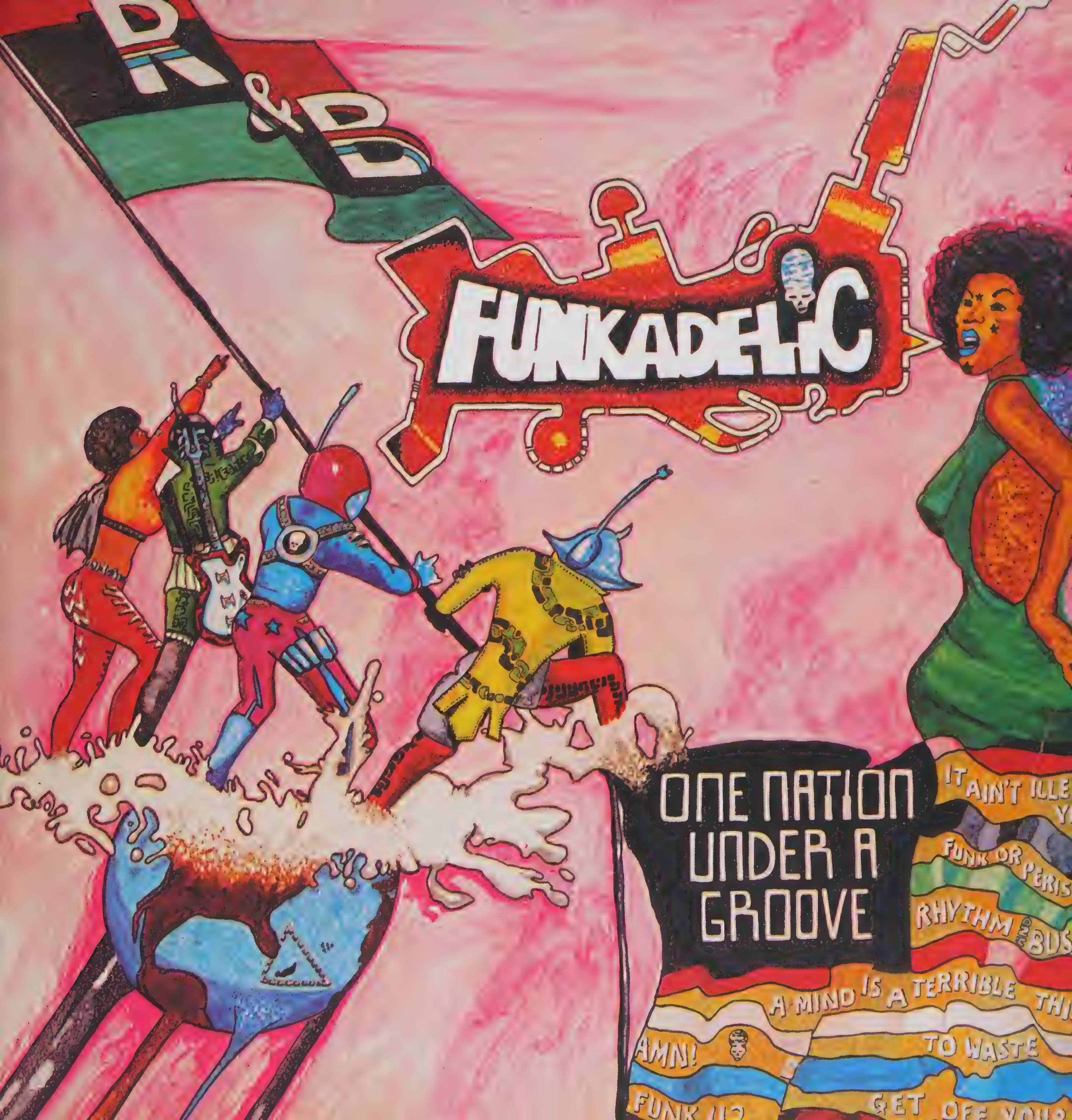
L'effet de ce disque sur les Américains fut énorme, si prévisible. La voie avait été pavée de hits certifiés et de tournées triomphales. Encore en 1994, Ice Cube saurait avouer la source de son "Bop Gun". Plus incroyable fut la gigantesque popularité du projet dans une Angleterre à l'époque encore vitriolée par le punk atomique. On se souvient d'articles délirants du New Musical Express avoisinant les trente feuillets pour expliquer aux fans d'Elvis Costello quelque peu effarés les charmes de ce monstre inclassable dansant le Cosmic Slop dans un lourd brouillard pourpre...

Première parution juin 1978

Première publication CD : 1990

Remasterisation 2002 chez Funk Mob Music/ Capitol (import US)

Un cas unique dans l'Histoire : c'est le même dessinateur qui réalise toutes les pochettes du groupe depuis 1973. Son nom ? Pedro Bell.


R & B
FUNKADELIC
ONE NATION UNDER A GROOVE
IT AIN'T ILLE
Y
FUNK OR PERIS
RHYTHM AND BUS
A MIND IS A TERRIBLE THI
AMN!
TO WASTE
FUNK U?
GET OFF YOUR

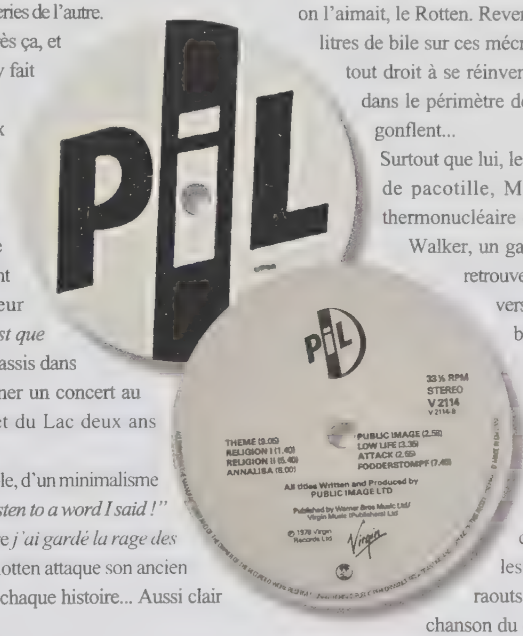
PUBLIC IMAGE
first issue
RELIGION
ATTACK
public image
THEME

Public Image Ltd

“Public Image”

Virgin

Ce disque, à force de l'attendre, les gens s'étaient mis à le rêver : musique de sulfate d'amphète, Lemmy battu, laissé sur place, Rotten le nez foudroyé, l'écume aux lèvres. “Attack”. un titre parfait avec la guitare tronçonneuse de Keith Levene qui cisaille des riffs dégoupillés... *“J'ai pu rêver... J'ai rêvé /Et ensuite j'étais mort.”* Votre cas, monsieur, était clair. Personnalité souffrant de graves troubles du comportement dit bipolaire, sujet à de terribles sautes d'humeur. Votre entourage, monsieur Rotten, n'en pouvait plus. Voilà pourquoi après la terrifiante dissolution des Pistols, vous regroupez une bande de pouilleux. Guitare : Keith Levene. Saqué de Clash. *“Le seul truc bien qu'ait jamais eu Clash”*, persiflait Lydon le haineux. Puis un cas sérieux : le bassiste hooligan Jah Wobble, coupable d'avoir *“donné son compte à Nick Kent”* à coups de chaîne de vélo (exploit qui fut à tort imputé à Sid Vicious) puis provoqué cette bagarre avec un photographe de Paris-Match sur le bateau des Pistols. Un truand, presque chauve à 22 ans, rouquin teigneux, les pires. Lâchait des caisses terribles dans le camion, le salaud. Rotten l'adorait. Ricanait des conneries de l'autre.

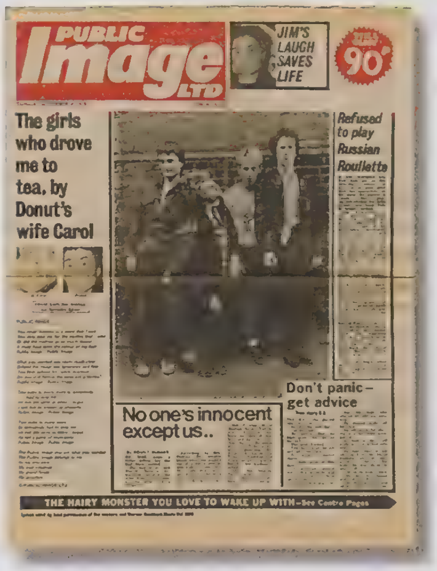


Catho passionné par sa maman. Lui qui était pareil ! Après ça, et tout ce speed donc, ils se cassent en Jamaïque où Johnny fait le con sous l'œil de la caméra de Vivienne Goldman.

Là, à l'ombre des palmeraies, John retrouve son vieux compère Dennis Morris, photographe jamaïcain des Pistols et de Marley ! Ça traîne dans les sound systems. On fume encore et plus. Une nouvelle donne surgit dans la tête du dément et, dès le début de l'enregistrement en Angleterre en septembre 1978, Lydon mixe la basse devant, totalement *upfront*. C'est son idée, qu'il revendique à longueur d'entretiens : *“Si personne ne l'a jamais fait avant, c'est que tout le monde est con depuis très longtemps”*, me dit-il assis dans la 2 CV de son attachée de presse qui l'emmène donner un concert au Stadium, son premier à Paris depuis celui du Chalet du Lac deux ans seulement auparavant.

De fait, le single arrive pile. Sur une ligne de basse inoubliable, d'un minimalisme à hurler de bonheur, Rotten d'emblée glapit : *“You never listen to a word I said !”* et c'est la trombe énorme, le truc total rentre-dedans, genre *j'ai gardé la rage des Pistols, je vais la jucher au 10e niveau.* Sur tout le titre, Rotten attaque son ancien manager : il lui vomit dessus qu'il y a deux versions de chaque histoire... Aussi clair que la pièce, elle tombe pile ou face. Enorme.

L'évidence, sur l'album, c'est que Rotten vire hippie. Sur deux titres, “Religion” et “Fodderstomp”, il dérape dans des délires dignes de Zappa, Beefheart, Can, tous ces grands défonceurs d'espace-temps, cadets de l'espace, et Hawkwind n'est jamais loin ! L'album ? On y vient. Débute par un long tunnel de magma sonique, “Theme”, déluge de larsens étirés par le Levene en énorme forme, distant mais concerné, ravageur de gaufriers pentatoniques, sculptant le métal désaccordé comme personne depuis, non, pas Metallica en tout cas. Et l'autre Rotten qui s'y donne à fond, chialant comme une chienne, puis glapissant comme le renard pris au collet et annonçant le meilleur de Thom Yorke, oui, c'est ça finalement... *“Maintenant je comprends et, bon Dieu, j'aurais préféré crever.”* Du Hank Williams pour la fin de siècle, m'sieurs dames, énorme et total allume-gaz, oui.



PUBLIC Image LTD

JIM'S LAUGH SAVES LIFE

90p

The girls who drove me to tea, by Donut's wife Carol

Refused to play Russian Roulette

Don't panic – get advice

No one's innocent except us..

THE HAIRY MONSTER YOU LOVE TO WAKE UP WITH – See Centre Pages

En fait, PiL roulait sur du velours. Très efficace, Rotten avait décidé de filer l'exclusivité de sa carrière au New Musical Express. Qui se mit à devenir le Rotten Express : 630 000 lecteurs hebdomadaires, un gang mondial, Tokyo-Paris-Los Angeles-Londres-Berlin. Personne n'écrit là-dessus, jamais. Sur tous ces gens qui en voulaient aux ex-Pistols d'avoir déçu leur attente du *Rolling Stones des années 80*, bla-bla-bla, et trompé leur gros monde en splittant le groupe, suicidant l'affaire (comme Cobain un jour) devant l'ampleur de la tâche, l'étendue marketing mortifère de la chose.

“Ils ont tout foutu en l'air alors même que les ventes allaient commencer”, pleuraient ces visionnaires. Rien que pour ça, on l'aimait, le Rotten. Revenu des morts, Lydon gerbe des litres de bile sur ces mécréants, incultes qui lui refusent tout droit à se réinventer, à se re-situer ailleurs que dans le périmètre de ces putains de Pistols qui le gonflent...

Surtout que lui, le Pourri, se voit déjà Antéchrist de pacotille, Manson tout craché, batterie thermonucléaire du Canadien de l'affaire, Jim Walker, un gars franc et serein, qui baladait sa frimousse effarée de se retrouver là, avec tous les infra-regards de la planète rock convergeant vers soi... Il tapait sec, robuste, punk. Puis “Religion” où la batterie devient le cœur du truc. Et “Annalisa” alors, chanson réaliste style *fait divers*, sur des parents allemands qui croient leur fille habitée par le démon, l'enferment à la cave où ils la laissent crever de faim. Depuis “Bodies”, l'ange de la destruction n'avait pas semblé aussi concerné.

Les Sex Pistols avaient été le dernier groupe de rock'n'roll. Les PiL ambitionnaient d'écrire le chapitre suivant, carrément, et de commencer à baptiser ça *anti*-rock dans les interviews brillantes qu'ils accordent alors dans de grands raouts bordéliques aux frais de Branson. Bien joué. La plus belle chanson du disque s'intitule “Low Life”. Elle joue sur l'attaque et sur une plainte semi-orientale comme un petit paradis, une oasis dissimulée au centre d'un dépotoir postnucléaire. Un truc du genre dont les bouquins de science-fiction sont remplis. Chanson écrite sur Sid Vicious et son style de vie, *bourgeoisie anarchiste*. Rotten tire une moue de mépris pour les frasques de son vieux compagnon de débauche. “Attack” dont on a déjà dit tout le Gun Club qu'il fallait en penser. Et en finale, arrivée des machines, pour une mortelle virée en discothèque, “Trainspotting” avant l'heure. *Terminal boredom*... Lydon dit ces mots dans le disque, il les crache de tout son mépris froid à la fin d'une chanson, comme jamais dupe, toujours prêt à démolir le prochain assaillant, John Lydon, adepte du kung-fu mental, bon sujet pour le bac 2053.

Il voulait seulement qu'on l'aime, pauvre chéri.

Première parution 1978 (Virgin LP V2114)

Coffret “Plastic Box” 1999, son amélioré mais tous les titres ne figurent pas (!).

C'est le photographe Dennis Morris, futur chanteur de Basement Five, qui conçoit la pochette du single ci-dessus, en faux quotidien, et celle de l'album, version Time Magazine.

Motörhead

“Overkill”

Bronze/ BGO

“Nous avions quelques jours pour enregistrer ‘Overkill’. *Considérant notre chaotique histoire récente, cela semblait largement assez.”* En 1979, Motörhead est un gang monstrueux. Après divers essais, le trio s'est stabilisé autour de Lemmy (basse, chant et direction générale), *Fast* Eddie Clarke (Stratocaster) et Phil *The Animal* Taylor à la double batterie. Pour avoir suivi ces grizzlis déchaînés en tournée, ce reporter garde le souvenir d'une formation de folie furieuse. Plus encore que les concerts, les balances prenaient une dimension wagnérienne. Sur le martèlement tribal des deux grosses caisses, Lemmy et son guitariste n'avaient plus qu'à décocher des salves de roquettes destructrices. Prenant leurs quartiers dans le nord de Londres, Motörhead s'installe aux Roundhouse Studios avec le producteur Jimmy Miller. Ce personnage secret sur lequel on pourrait écrire un lourd volume est l'homme qui sauve les Stones du marasme et produit “Beggars Banquet”, “Sticky Fingers” et “Exile On Main St”. Excusez du peu. Maître du son, l'homme apporte avec lui deux ingénieurs, Trevor Hallesy et Ashley Howe.

Sûrs de leur fait, les Motörhead ont déjà quatre titres essayés sur des publics inconscients : “Damage Case”, “No Class” , “I Won't Pay Your Price” et “Tear Ya Down”. Les autres seront composés en studio. “Capricorn” (signe astrologique de Kilmister) notamment, terminé en une nuit blanche. Eddie branche sa guitare. La règle pendant que le play-back passe. Il tripote ses boutons, fait miauler la Strato, déchire de grosses échappées de notes. Se tournant vers la vitre, il lève le pouce : *“On peut y aller, envoie la bande !”* Jimmy Miller ricane. Il a enregistré les essais du guitariste, trafiqué l'écho : *“Elle est bonne, mec !”* Appréciant ce genre de production no bullshit, Lemmy opine. Il sera moins content lorsque Jimmy Miller (qui sort d'une terrible addiction à la poudre) disparaît régulièrement quelques heures pour aller faire de mystérieuses emplettes.

Rendons à ce producteur méconnu, jamais cité et rarement louangé ce qui lui revient : personne ne savait faire sonner un groupe de rock'n'roll en goguette comme Jimmy Miller. Qu'on écoute simplement le boogie pataud “I Won't Pay Your Price” pour comprendre. Qu'on se reporte ensuite à la version en public à la BBC (coffret “Stone Deaf Forever !”) pour entendre l'abordage live que pratiquait à l'époque Motörhead sur ce titre.

Jimmy Miller a réussi, exploit peu commun, à préserver la trépidante dynamique du titre. Il a nettoyé les carbus qui continuent de pistonner joyeusement, enregistrant scrupuleusement les vibrations telluriques de la Rickenbacker fétiche du Lemmster.

Tout le disque reflète la joie de jouer, la force de ces hommes jeunes, mâchoires serrées, décidés à triompher à n'importe quel prix. Sortant d'une projection de Metropolis dans un cinéma de Portobello, Lemmy écrit la chanson du même nom en cinq minutes sur la table de son salon. Mais sa voix de gravier charrié par un torrent bouillonnant rend le trip intéressant, en dépit du texte digne de Hawkwind... Et puis, sur ce titre, le groupe tripatouille le son et tord le riff vingt bonnes secondes avant d'enfoncer l'accélérateur.

Ni metal ni punk, Motörhead réinvente avec ce disque le hard rock. “Overkill” est le dernier disque d'une longue lignée commencée avec Iron Butterfly en 1968. Depuis, les gladiateurs s'étaient acharnés à perfectionner leur matériel. Les riffs s'aiguisaient, la colère des rythmiques crevait les baffles. De Steppenwolf à Deep Purple, de Thin Lizzy aux Pink Fairies, tout ce petit monde bossait sur la machine ultime à faire tripper les petits Blancs.

Dépouillant le concept pour retrouver un espace de danger, Lemmy sauve l'affaire pour quelques mois (déjà dans l'ombre commencent à pulluler les groupes de la new wave of british metal, qui renieront toutes les racines blues des anciens).

Pas Lemmy. Rare Londonien à être copain avec Sid Vicious et Keith Richards, Lemmy est le rocker ultime. Sa formule *énormité Sabbath rencontre vélocité Ramones* commence ici. Sorti en mars 1979, l'album est un succès immédiat. Plus de cent mille exemplaires en Grande-Bretagne. La carrière de Jimmy Miller relancée (il reviendra produire “Bomber”). Grands carnassiers, les Motörhead se lancent dans une folle tournée européenne. Arrêtés à Copenhague, démolissant tout sur leur passage, ils déferlent sur l'Europe en louchant ouvertement vers les Etats-Unis. Mais “Overkill” est un disque encore trop classe et il faudra inlassablement remettre le fer sur l'enclume pour tenter d'usiner au coup par coup des disques bombes de plus en plus puissants, jusqu'aux limites du boucan.

Il est facile de repousser narquoisement l'œuvre de Motörhead. Comme avec AC/DC, vue de l'extérieur la masse discographique peut sembler un bloc uni, *toujours le même disque*, etc.

Les fans rigolent. Au plan thématique déjà, Lemmy a soigné de parfaites petites balles. Chaque disque a son thème. Sous sa pochette western, “Ace Of Spades” était la grande ode à la corporation des roadies. “Bomber” dealait avec les obsessions de Lemmy pour la Seconde Guerre mondiale. “Overkill” semble le fruit des imaginations détraquées d'un biker qui carbure au speed dans une cellule de prison avec une vieille pile de Metal Hurlant pour seule compagnie.

Pour ne rien gâcher, le disque offre “Overkill”, titre qui devient dès le premier concert un immense cheval de bataille scénique. Intro martelée, batterie d'enfer, Lemmy en varappe à la basse, et déluge de fer de Fast Eddie... Ça pue la Motul et le diesel, les yeux piquent, la danse de la mort commence, les riffs glissent vicieusement. *“Ah ah ah”*, râle-t-il, Lemmy. Interrogé sur ce titre unique, légendaire, le vieux bougon grommelle que *“tout a été dit, là, non ?”*.

Comment ça, qu'est-ce qu'il pense de la nouvelle formation ?

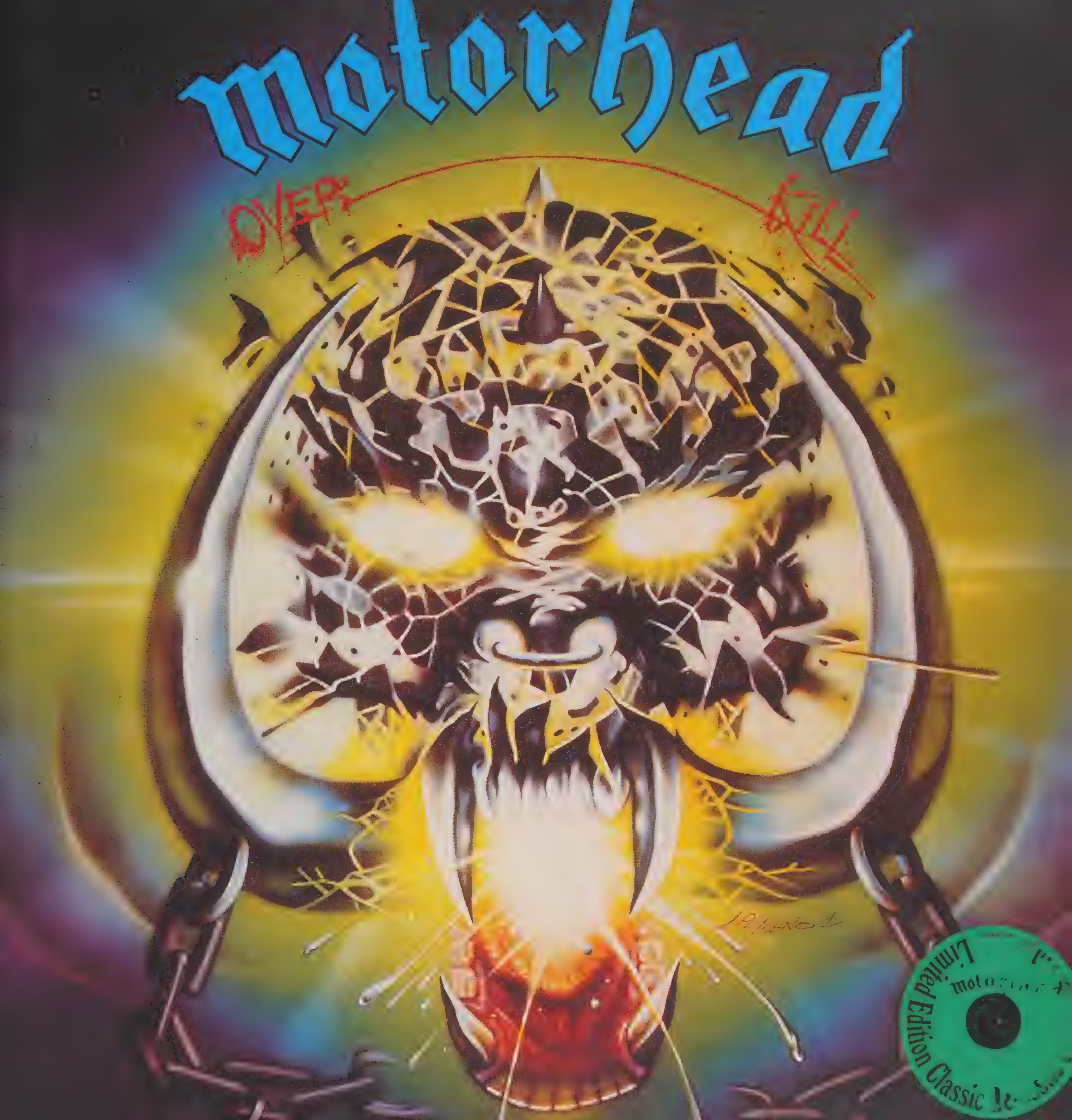
Allez lui demander vous-même !

Levons enfin nos chopes au génial Joe Petagno. Ce speedfreak dessinateur confirme avec cette pochette explosée sa place de membre de Motörhead à part entière. Ici commence une lignée de treize pochettes, toutes plus démentielles les unes que les autres.

De l'avis de Lemmy : *“Il dessine bien. Pourquoi on en prendrait un autre ?”*

Première parution mars 1979

Lemmy :
“Ce disque fait vraiment la différence entre les hommes et les petits garçons.”


Motorhead
OVER
KILL
Limited Edition Classic
moto

MICHAEL
JACKSON
OFF
THE
WALL

Michael Jackson

"Off The Wall"

Epic/ Sony Music

D'abord la basse, martelée au pouce par Louis Johnson, puis la voix du funkateer, haletante, comme coked-out dans ce murmure nasal : *"Tu sais... je me demandais si on devait continuer... parce que la force a un pouvoir... Enorme... et j'ai la sensation, la sensation... Ouch !"*

C'est parti. Leçon de funk-pop brillamment vermiculée par Quincy Jones, "Off The Wall", vingt-cinq ans après sa sortie, reste un disque distrayant sur tous les plans. Qu'on nous autorise : par ce projet, Michael s'affranchit de sa turbulente fratrie. Il invente un style d' excellence fulgurante qui deviendra prodigieusement populaire lors de l'épisode suivant, "Thriller". Mais pour beaucoup, "Off The Wall" restera toujours le meilleur album de Michael Jackson, parce que le plus funky.

Depuis 1975, des formations noires recyclaient sans vergogne le message du vieux gladiateur notre homme Jaaaaames (Brown). Décalquant le groove du Parrain, une bande de trublions, KC And The Sunshine Band, BT Express, Brass Construction, Brick et autres truffait le funk originel de gimmicks pop, trafiquant le fondamental beat du vieux lion à l'usage des masses laborieuses. Si elle plaisait en radio, l'affaire manquait singulièrement de classe. Pendant ce temps, dépétré du cocon familial grâce au tournage d'une comédie musicale par ailleurs faiblarde (The Wiz), Michael découvre tout à la fois : New York où il tourne, le Studio 54 où il passe ses nuits avec Janet et La Toya, et un dénommé Quincy Jones qui produit la BO du calamiteux The Wiz.

Enhardi par les critiques qui soulignent qu'il est le seul intérêt du film, rassuré par le succès immédiat de la première autoproduction des Jacksons ("Destiny"), Michael décide de tenter l'aventure solo. Dans le Melody Maker, il raconte : *"Un jour, j'ai appelé Quincy pour lui demander s'il pouvait me suggérer le nom d'un producteur. C'était mon premier disque solo et je cherchais quelqu'un qui me donnerait la liberté, mais aussi quelqu'un de musicalement illimité. Quincy m'a dit :* 'Eh bien, pourquoi je ne le produirais pas, ton album ?' *Raconté comme ça, ça sonne idiot, comme un truc préparé, mais c'est vraiment comme ça que ça s'est passé. Quincy fait du jazz, des musiques de films, du rock ou du funk, il a toutes les couleurs sur sa palette... On s'est mis au boulot chez lui."* Michael n'arrive pas seul : il amène dans sa besace le petit génie du synthétiseur, Greg Phillinganes. Mais Quincy Jones a un carnet d'adresses autrement rempli. C'est le vieux lion qui déniche une section rythmique hors pair, survoltée par Louis Johnson, génial bassiste qui donnera au projet un groove infernal et sardonique. Et pour les chansons, il fait appel au prolifique leader anglais du groupe Heatwave, Rod Temperton. Cette congrégation de talents produisait des disques charnels, mais instantanément oubliables. En se focalisant derrière Michael Jackson, cette mafia va produire un chef-d'œuvre. Même pour la fin des années 70, "Off The Wall" fut enregistré à toute vitesse, balancé dans un climat jovial, sans atermoiements inutiles. L'époque est funky : Earth Wind And Fire triomphe, Chic cartonne, War explose et Rufus s'impose. Tous ces artistes abusent de stéréotypes. Qu'ils s'imaginent pop (Kool And The Gang), méchants (Cameo, Rick James) ou crooner (Luther Vandross), aucun ne parviendra à réussir le cross-over de Michael vers le public pop blanc.

Quincy Jones, là encore, sera l'incroyable catalyseur de l'énergie jacksonienne. Réfléchissant sur toute l'aventure dans les colonnes d'Actuel, il dira : *"Les gens prennent Michael pour un simplet avec la tête farcie de chansons idiotes. En fait, j'ai découvert un jeune homme complexe, curieux de tout, quelqu'un qui veut toujours aller de l'avant, toujours plus loin Il se comporte comme un adolescent et, en même temps, c'est un vieux sage chinois*

Composant dans la villa de ses parents à Encino en quelques heures, réveillant son frère Randy pour qu'il tienne le piano, Michael jette les bases de son ouverture, "Don't Stop Till You Get Enough" en une nuit. Tout "Off The Wall" est le fruit de ses observations méthodiques du monde du disco. Le projet récupère le groove jazzy du funk de Los Angeles, appliquant à d'excellentes chansons une texture rythmique quasiment universelle. Bien sûr, plein de morceaux d' "Off The Wall" cartonneront en discothèque ("Working Day And Night", "Get On The Floor", "Burn This Disco Out"). Est-ce un disque de début de soirée, de fin de nuit ? En ses tréfonds se cache une invraisemblable vallée de larmes (la ballade lacrymale "She's Out Of My Life") et une tentative forcenée de séduire le public blanc en le piégeant dans un labyrinthe mélodique imparable ("Rock With You"). La force de Quincy sera de camoufler le message noir en arrondissant les angles, homogénéisant la production, vitaminant les arrangements en tressant des écrins de cordes jubilatoires

Et puis Michael a un personnage à offrir, sa première incarnation de jeune célibataire avenant et disponible. Oublié les péripéties familiales, les ritournelles Motown, les escapades Philly Soul. Le voici dos au mur, coupe afro sauvage et sourire ravageur, mais bien décidé à s'inviter au festin blanc dans son smoking ultrachic. Déjà, les socquettes immaculées, rehaussées d'un shoot d'aérographe, indiquent la transe magique venue des dancefloors. Ce personnage fulgurant, moderne, est également un chanteur phénoménal, unique, bouleversant. Il suffit d'écouter le titre "Off The Wall" pour être pris de vertige. Sur une rythmique trafiquant de très groovantes appoggiatures jazz, Michael prend tous les risques, empile les voix, déploie des chœurs stratégiques, plonge dans l'inconnu. Oui, il est venu pour flasher, épater, séduire Conscient de son destin d'acrobate vocal, il assume tous nos fantasmes avant d'oser un triple saut périlleux. Incorrigibles vétérans du showbiz, Quincy et Michael construisent finalement un manifeste funk adolescent, déclaration d'indépendance qui va toucher une génération en proie à toutes les tentations, devenir l'étendard de hordes de clubbers impénitents et provoquer un séisme dans le panier de crabes funk qu'il dépasse en un éclair. "Don't Stop Till You Get Enough", premier de quatre hit-singles, entre dans les charts en 87^{e} position. Onze semaines plus tard, ce titre est numéro un, racolant sans vergogne des acheteurs pour un album qui finira par se vendre mondialement à douze millions d'exemplaires (dont 35 000 en France)

Première parution juillet 1979

Superbe remasterisation numérique 2001

"Au départ ce disque devait s'appeller 'Girlfriend'."
MICHAEL JACKSON

"Michael est sans doute le plus pur produit de l'Amérique moderne."
QUINCY JONES

Gang Of Four

“Entertainment !”

EMI

GANG OF FOUR
entertainment!
EMC 3313
(YAX 5668)
All songs written by Gang Of Four
Produced by Gang Of Four, Rob Warr and Rik Walton
EMI Music Ltd ℗ 1979, ©1978 Fast Product
SIDE ONE
1 Ether 3.05
2 Natural's not in it 3.05
3 Not great men 3.05
4 Damaged goods* 3.30
5 Return the gift 3.04
6 Guns before butter 3.43
GANG OF FOUR
entertainment!
EMC 3313
(YAX 5669)
SIDE TWO
1. I found that essence rare 3.60
2. Glass 2.37
3. Contract 2.40
4. At home he's a tourist (packet) 3.30
5. 5.45 3.40
6. Love like anthrax* 4.20
EMI Music Ltd ℗ 1979, ©1978 Fast Product

Le punk était mort. Soudain, même Stiff Little Fingers semblait un machin d’une antiquité pas possible. Les gens voulaient du neuf. Autre chose, mec. Evident. Place à la new wave. Les gens allaient être servis : Suicide. La fin de tout. Puis The Slits. Trois filles avec un bottleneck. Public Image Ltd : terreur sur la ligne. Talking Heads : psychokillers. Pere Ubu. De Cleveland. Joy Division. De Dachau. Les B-52’s. Etc. C’est dans ce contexte que Gang Of Four fait irruption avec un premier EP (“Damaged Goods”, octobre 1978) enregistré chez Fast, petit indé régional qui a sa fierté mais également signé The Human League, à l’époque très arty-synthétique. Mais avec sa seule guitare, Gang Of Four était sans doute le groupe le plus novateur de toute la new wave.

Sa formule sonore — même en ces temps de délire créatif — semblait unique, car arrivée de nulle part, issue du néant, sans aucune racine ni attache avec aucun passé. Pourtant, classicisme extrême, Gang Of Four est un quartette, basse, batterie, guitare et chant. Or la rythmique, pour commencer, n’est pas habituelle, ni rock. Elle palpite et pulse, syncopée, totalement danse.

Initié à la guitare dans l’admiration unique du psychopathe Wilko Johnson (Dr Feelgood), le guitariste Andy Gill a inventé un style propre, fait d’échardes sonores cisaillées sur sa guitare, riffs malaxés, tranchés à violents coups de serpe. Le chanteur Jon King est un parfait hurleur qui se double d’un esprit curieux et intellectuel.

Comme beaucoup de groupes new wave, U2, Wire, c’est sur le campus de leur université que les Gang Of Four se sont rencontrés. Un batteur repéré dans une rixe de pub complète le groupe. Refusant les oripeaux punk comme la panoplie Oi!, ils optent pour d’innocents costumes, Tergal et cuir, look proche du facteur casuel. En apparence, les GO4 se fondent dans la masse. Pas leurs textes, qui commentent avec acuité les nouveaux traumatismes des jeunes capitalistes. Inspiré par les situationnistes, le groupe martèle ses observations, décrivant des personnages déshumanisés *(“touristes dans leur propre maison”)* errant comme des Sims face aux réalités du marché.

Désireuse de se refaire une crédibilité depuis le fiasco Pistols, EMI fait les yeux doux au groupe de Leeds qui signe et s’enferme en mai et juin 1979 au studio Workhouse (Old Kent Road). Les séances sont intenses. Fan de reggae, Andy Gill a des théories sur toute la production. Concevant l’album comme une thérapie dub, il insiste pour développer des blocs soniques qui surgissent à l’improviste sur le lourd tapis rythmique. Le batteur Hugo Burnham s’épuise, lance ses baguettes à la tête du chanteur et fuit les studios. D’innombrables incidents de ce genre émaillent les séances. Dans un réel souci de se démarquer du reste du monde du rock, le guitariste épileptique refuse de jouer sur de bons amplis et exige des machins à transistors pour obtenir un son criard et japonais, à cent lieues du bon vieux ronron des Marshall. EMI paye, et attend prudemment son heure.

La pochette du disque, avec ses méchants cartoons situationnistes, annonce la couleur (rouge). Gang Of Four “Entertainment !” est l’album d’un groupe qui refuse toute compromission. Refus de rentrer dans le rang sans pour autant envoyer le populo à la manif. Les trois T : trépané, trépidant et toxique. “Anthrax” (déjà sur le EP) resurgit en coup de pied de l’âne : *“L’amour, telle une caisse d’anthrax/Qui veut attraper ça ? Pas moi !”* La BBC s’offusquerait d’une mention de *“capotes”* dans un titre assez haut monté dans les charts pour justifier le passage chez Top Of The Pops. La vieille dame fit grand barouf pour que le Gang modifie ses textes et pour sa peine s’envoya faire foutre. Perry Farrel de Jane’s Addiction expose cette théorie : *“Tout son enregistré a son existence propre, qui continue d’ affecter la vie des gens.”*

C’est arrivé près de chez les Gang Of Four. Dès 1982, leur tournée américaine est le point de convergence de tous les dingues locaux. Tad Doyle se souvient être débarqué à Seattle en taillant la route non-stop, depuis Boise (Idaho). Son pote Kurt (Cobain) avait les tickets. Aucun des deux compères n’oubliera jamais ce concert historique.

Au même moment, le jeune Flea déniche le disque. Il témoigne : *“Ce putain d’album a pété le cerveau du petit Flea. M’a donné envie de devenir maboule et danser et baiser et, d’un seul coup, je trouvais la vie très cool car ce groupe de rock m’avait branché.”*

Jusqu’à Michael Stipe de REM qui avouera avoir lifté quelques idées chez Gang Of Four. Et si les déclarations altermondialistes de Thom Yorke trouvent un écho évident dans “Entertainment !”, tout le monde admettra que ce titre aurait pu convenir aux trois derniers Radiohead (et aux trois prochains aussi).

Ces jours-ci, il semblerait finalement que l’intro au rasoir de “At Home He’s A Tourist” rassemble tous les enfants de Gang Of Four, masse de groupes ayant surgi de Brooklyn, The Rapture en tête.

Un soir, Baudelaire écrivait à sa mère qu’il n’aurait aucun succès de son vivant mais connaîtrait une postérité fabuleuse. Il n’est pas difficile d’imaginer Andy Gill et Jon King ruminant ce genre de discours arrogant et juste dans la cantine de la fac de Leeds, remâchant leur frustration et leur envie de cracher à la face du rock un ovni à retardement. Mèche longue... L’engin explose ces jours-ci, non loin de chez vous.

**Première parution
septembre 1979**

**Rééditions CD (1995)
avec trois
bonus tracks**

***“Gang Of Four
est le premier
groupe auquel
j’ai pu m’identifier,
le premier à me
donner envie
de faire le dingue,
danser et
baiser comme
un mec cool.”***
FLEA

GANG OF FOUR

entertainment!

The Indian smiles, he thinks that the cowboy is his friend.

The cowboy smiles, he is glad the Indian is fooled

m.

RAMONES
END OF THE CENTUR

Ramones

"End Of The Century"

Sire/ Warner

***"Salut les gars.** Mon garde du corps voudrait se battre avec le vôtre..."* Ainsi se présente Phil Spector aux Ramones dans les loges du Whisky A Go-Go. Fin 1978, les deux parties lèchent leurs blessures : Spector vient de produire Leonard Cohen (album "Death Of A Ladies Man" considéré comme un désastre) et cherche à revenir via un coup fort. Les Ramones semblent le véhicule idéal. Punk, novateurs, ils séduisent l'Europe alors qu'ils n'ont toujours pas réussi à se faire un nom dans leur propre pays. Si les premiers laudateurs du groupe aiment évoquer sa filiation directe avec les Dolls, MC5, Who, Stooges et compagnie, les quatre *Brudders* ne perdent jamais une occasion de signaler leurs racines pop, à chercher du côté des Ad Libs, Dovells, Shangri-Las, Ronettes, Crystals et, pourquoi pas, Beatles. Qu'ont fait les Ramones depuis 1976 ? S'emparant du rock'n'roll, ils l'ont dépouillé, débarrassé de tout le superflu, comme un biker désossant une Harley. Au passage, les Ramones avaient jeté par la fenêtre arrangements, harmonies, intros, solos, mélodies et grandes orchestrations. Mais leur rock minimaliste restait un hommage à Spector, et des plus convaincants.

Prévenu de l'intérêt du légendaire producteur, Seymour Stein, le président de Sire Records, redoute le pire. Non sans raison. "End Of The Century" nécessitera des semaines de studio — il y en aura trente-deux au lieu des sept jours habituels — carte blanche à Phil Spector qui conserve le choix des singles et reste seul décisionnaire.

Bien plus que les mois de tournée, la haine des radios FM et les mauvaises critiques, la présence de Spector conduira les Ramones au bord de la dissolution. Seul Joey a compris l'enjeu. Le reste du groupe est dubitatif : Spector a insulté la fiancée de Marky Ramone dès la première entrevue, il force le groupe à traîner chez lui des soirées entières, leur interdisant de rentrer à leur hôtel quand bon leur semble. La période n'est pas bonne pour l'ancien Nabab de la Pop, abîmé dans un alcoolisme chronique. Très vite, Dee Dee Ramone remet en cause les méthodes spectoriennes, notamment sa façon de faire jouer un titre deux cents fois au groupe avant de consentir une première prise. Dee Dee craque. Et voilà que Spector convoque un grand orchestre pour "Baby I Love You" et deux musiciens d'appoint (!) sur "Do You Remember Rock'n'Roll Radio ?". Les séances de mixage sont à l'avenant : huit heures pour la seule intro de guitare du titre "Rock'n'Roll High School". Quelque peu effaré de ce nouveau territoire punk inexploré, Spector décompresse en se noyant dans de massives doses d'alcool. Le premier directeur musical du groupe, Ed Stasium, est amené de New York à Los Angeles pour tenter de calmer la consommation spectorienne. En fait, sous l'emprise du producteur, il sombre à son tour dans un délire à base de daiquiris. Désormais le studio est un monde à part, un gouffre sonique dans lequel les Ramones, imperturbables, jouent et rejouent des overdubs à longueurs de séances nocturnes.

Music From The Original Motion Picture Sound Track Of
ROCK 'N' ROLL HIGH SCHOOL
ROCK 'N' ROLL HIGH SCHOOL

Une nuit, Dee Dee, complètement rétamé au Valium, insulte le producteur. Lequel répond de sa manière favorite, en sortant un Magnum 44 qu'il braque sur la tempe du malheureux bassiste en le secouant comme un prunier : *"Qui c'est qui va mourir, hein ? Hein ?"* Par un coup de chance (?) c'est cet instant précis que choisit l'ingénieur du son Larry Levine pour faire une crise cardiaque. Ambulance, hôpital. *"Il fumait trop"*, concluent les deux parties, réconciliées. Ni Spector ni Dee Dee n'iront voir le malheureux à l'hôpital.

En fait, plus que le groupe, c'est Joey qui intéresse le producteur mythique, peut-être parce que la voix du chanteur des Ramones est la mâle copie de celle d'une certaine Ronnie Spector... Comme dans le cas Ike & Tina Turner, Spector veut enregistrer Joey en solo. *"Il voulait faire de moi le nouveau Buddy Holly*, révélera plus tard un Joey fasciné. *Tu vas chez Spector, dans sa villa, tu vois tous ces panneaux,* défense de passer, danger mines, chien méchant *et, très vite, tu te demandes ce qui est réel ou pas. Tu crois que ça fait partie de sa psychose, de son personnage. Et puis, vers trois du mat', tu ouvres une porte dans la cuisine et un saint-bernard te saute à la gorge."* Au bout du compte, les astuces spectoriennes se fracassent sur la cohérence du groupe. Par respect pour cette fratrie, Phil Spector n'altérera pas le son basique des Ramones. En revanche, il confère au spectre du gang un chatoiement unique, élargissant considérablement leurs limites mélodiques, révélant une clarté ramoniaque que le groupe n'imaginait certes pas en entrant au studio Gold Star. Et puis Spector a décidé le quartette à enfin interpréter le fameux "Chinese Rocks", un des premiers titres composés par Dee Dee. *"Richard Hell m'affirmait que personne ne ferait jamais mieux que Lou Reed au sujet de l'héro. J'avais écrit 'Chinese Rocks' dans l'appartement de Debbie Harry, 1re Avenue, mais Tommy* (Erdelyi, premier batteur et producteur exécutif du groupe) *ne voulait pas en entendre parler :* 'Pas de drogue. Les Ramones ne parlent pas de drogue, file ce titre à qui tu veux.'...*"* Les Heartbreakers de Johnny Thunders avaient fait du morceau infernal leur cheval de bataille, jusqu'à la bienvenue réappropriation spectorienne.

Le cauchemar s'achève lorsque "End Of The Century" paraît, en février 1980. Ce sera le premier album des Ramones à pénétrer le Top 50 des ventes US. Le single choisi par Spector, "Rock'n'Roll Radio", sera n° 2 en Grande-Bretagne et les critiques sont dithyrambiques, Rolling Stone soulignant que *"comme au meilleur de son travail pour Lennon ou Harrison, Spector s'est effacé derrière les Ramones, mettant ses tours de sorcier au service du groupe, et non l'inverse"*. Enfin de retour dans son cher New York, Joey philosophait : *"Je crois être le seul Ramone à définitivement adorer ce disque."* De là à ce que certains considèrent "End Of The Century" comme son album solo...

Première parution
février 1980,
LP Sire SRK 6077

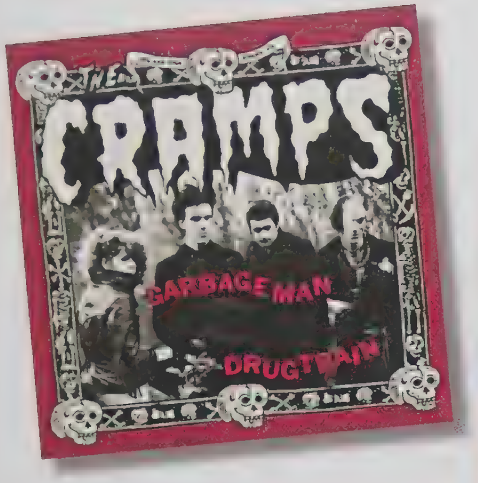
Réédition CD 1990

"Marky arrive au studio avec un T-shirt des Ronettes. Spector sort un flingue : **'Enlève ma femme de ta poitrine, immédiatement !'** ***Phil flippait beaucoup..."***
VERA RAMONE

The Cramps

"Songs The Lord Taught Us"

IRS



THE CRAMPS
GARBAGEMAN
TV SET

Flash-back sur la route de Sacramento. Eric Purkhiser (Lux Interior) prend en auto-stop la dénommée Christine Wallace (Poison Ivy). Défoncé comme des GI dans une rizière, tous deux errent à travers le Midwest, d'Akron à Memphis, s'arrêtant dans d'énormes entrepôts de vinyles pour chiner de vieux 45 ou 78 tours rockabilly. Ils se posent à New York en septembre 1975. Le 20 février 1976, Lux entre dans un magasin de disques pour acheter un Lou Reed pour l'anniversaire d'Ivy. Bon look, s'y connaît en oldies : il est embauché comme vendeur. Un des employés du magasin Music Maze s'appelle Greg Berckerleg (Bryan Gregory). L'idée de fonder un groupe est évoquée. Gregory revient le lendemain avec une guitare Giannini à 25 dollars. Les Cramps, dit-il, sont nés. La sœur de Gregory, Pam, habite Detroit. Pam n'a jamais joué de batterie, ce qui la qualifie au tabouret. On la mentionne parce qu'elle est la première d'une ribambelle de drummers dont le choix se fixera finalement en juin 1977 sur Nick Stephanoff (Knox). Qui reste treize ans. Lorsque les Cramps commencent à jouer au CBGB, ils détonnent au milieu de la scène arty (Patti Smith, Television). Leur sauvage ragoût de rockabilly et d'humour noir, leurs riffs *empruntés* chez Link Wray et Asil Hadkins, trépanés à grand renfort d'électricité, leurs voix gore et parodiques, leur attitude glaciale, tout les distingue. De fait, les Cramps sont les inventeurs d'un mouvement qui prône l'esthétique trash. Pour une raison simple, les comic books Marvel, les films de série Z, la junk food, les voitures surgonflées et l'alcool frelaté intéressent les Cramps. Ils rappellent que, sans le mauvais goût fondamental, la culture rock'n'roll s'écroule. *Shock and junk aesthetics*. A partir de là, toutes les dérives sont prévisibles, de la poésie hardcore aux snuff movies. Mais elles enfanteront également Narcis Bosch (le Tarantino du X) et Jon Spencer Blues Explosion. A l'époque des premières répétitions, l'important pour les Cramps est de trouver le troisième souffle qui réveillera le public. Ils cherchent quelque chose qui a de l'impact. On parle désormais de surclasser l'explosion rock'n'roll des pionniers et le punk, tout de même. Pour cela, les Cramps repartent chercher des éléments disparates dans les fifties. Fins musicologues, les Cramps possèdent les ultimes raretés. En répétition, ils reprennent Roky Erickson, Sonics, Red Crayola et même les Ramones. Après avoir explosé régulièrement le CBGB, les Cramps prennent du recul à Memphis. Sous la houlette d'Alex Chilton (Box Tops, Big Star), ils enregistrent cinq reprises qui sortiront en deux 45 tours auto-produits (Vengeance Records) puis sur un maxi ("Gravest Hits", 1979). Les ventes sont suffisamment conséquentes pour intéresser IRS (maison de Police). Signés en 1980, les Cramps repartent pour Memphis concocter un album chez Chilton. La relation entre le groupe et l'ex-enfant prodige est houleuse. Des flots d'alcool coulent dans le studio de Sam C Philips. Un soir, Chilton pousse les potards avec les pieds. Lux et Ivy sont choqués. Ambiance virile, rugueuse : les Cramps y croient, eux. Les séances ajoutées en bonus sur le CD rendent bien l'ambiance de meurtre du studio.

Au dehors, l'Amérique de 1980 est toujours dominée par les mêmes brontosaures, Rolling Stones, Pink Floyd, Bob Seger, Pat Benatar, Queen... Il faut bien se remémorer ce contexte pour comprendre l'incroyable déflagration provoquée par le très gore "Songs The Lord Taught Us". Les Cramps montent la barre de l'outrage. Chantent le junk, la poubelle. Obsession, leur meilleur titre est dédié aux éboueurs ("The Garbageman"). Lux fait sa voix *Elvis sous amphétamines*, rock'n'roll exagéré, délirant, pugnace. "Garbageman" était le morceau préféré de Stiv Bators (Dead Boys). Combien de fois avons-nous regardé le clip, dans le cimetière où les Cramps déboulent, derrière un lourd écran de brouillard ? Il est question ici de trash télévision ("TV Set"), de cinéma trash ("I Was A Teenage Werewolf", "Zombie Dance"), d'attitudes trash ("Sunglasses After Dark"), de drogues trash ("Strychnine"). L'absence de basse est un autre moyen de casser le confort auditif. Sur "Sunglasses After Dark" (composé dès la première répète), l'espace sonore habituellement occupé par les basses n'est rempli que de coups de grosse caisse. Un peu plus haut dans les médiums, de drôles de guitares miaulent et crachent leur fuzz. Ivy tronçonne des riffs mal équarris, Bryan Gregory joue un lancinant solo. Chaque titre est gorgé, noyé d'écho ("The Mad Daddy"). Ce disque est fondamental parce que les Cramps ne feront jamais mieux. A l'inverse des groupes de rock dont l'art va se raffinant avec les années, les Cramps étaient une formation à saisir au premier galop. Aucun de leurs disques ne retrouvera la candeur fragile (essence même du premier rock'n'roll ou du doo-wop) de ce démarrage. D'autre part, un tas de formations vont saisir la coupure et s'engouffrer dans la brèche, des Meteors au Reverend Horton Heat, c'est tout le mouvement psychobilly qui surgit des poubelles de Hells Kitchen. En 1980, peu avant le départ de Bryan Gregory, ils sont le truc ultime, leur présence définit la zone danger. Un groupe à l'énergie inépuisable que la guitare suicidaire de Bryan Gregory inscrit dans la modernité car personne, jamais, n'avait entendu ce son vrillé, ourlé, déchirant comme une roulette de dentiste sonique. Bryan Gregory assure la tournée européenne dans un état second. La tête sous une couverture, il scrute en permanence des dessins de HR Giger dans l'album "Necronomicon". De retour aux Etats-Unis, il plaque le groupe pour poursuivre des études de magie et éventuellement fonder un autre projet (The Beast), sortir un single et disparaître. Sur le coup, ce départ condamnait les Cramps à revenir à la case départ, retrouver un guitariste, annuler une tournée fondamentale, etc. Paranoïa. Ils n'en décolleront jamais. Mais devenus des pros de l'industrie du spectacle, les Cramps survivront à leur manière, dans le respect de leurs propres règles, influenceront presque autant de suiveurs que les Ramones et organiseront un virage malin vers Las Vegas et Russ Meyer. Mais que quelqu'un me redonne une ligne de strychnine... que quelqu'un me repasse leur premier album...

**Première parution
1980**

**Bryan Gregory est
mort d'une attaque
cardiaque
le 10 janvier 2001.
Rest in peace ?**

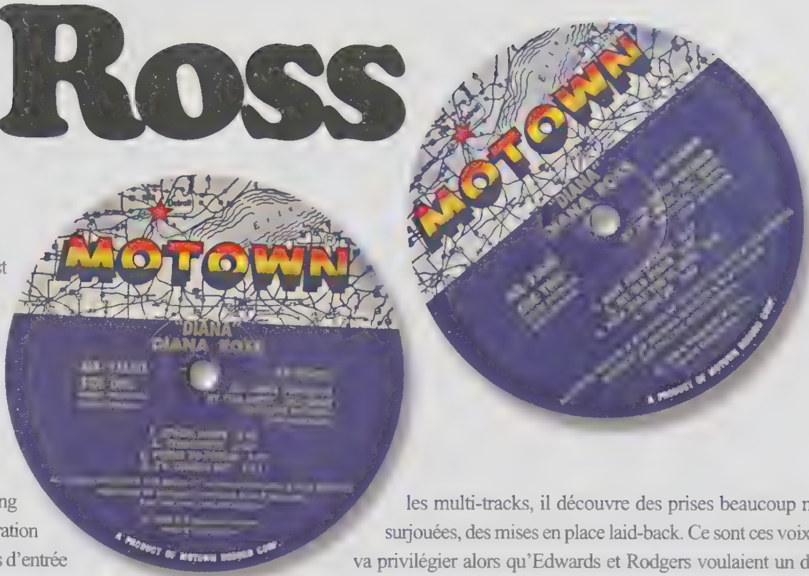
THE CRAMPS
Songs The Lord Taught Us

diana

Diana Ross

“Diana”

Motown



Un disque de soul-funk ? Va pour Dirty Diana ; celui-ci est extraordinaire. Sa parution fut un séisme. La pochette déjà : Diana en jeans ? du jamais vu ! Musicalement, pareil, du nouveau, rien de moins que l’alliance au plus haut niveau de deux forces : la Motown, compagnie vieillissante, épuisée par les départs de quasiment toutes ses stars, et la montante Chic Organization, révélation Atlantic. Vieux renards et jeunes turcs se penchent donc sur le cas Diana Ross, diva ulcérée par une tragique carence de hits, une incapacité à surfer sur les nouvelles vagues disco.

Bernard Edwards (basse) et Nile Rodgers (guitare) étaient les princes du dancing Manhattan. Au départ, leur rêve était de refaire un Roxy Music pour la génération funk. Ces deux-là savaient jouer. Ils avaient en plus la rage au ventre. Refusés d’entrée une nuit au Studio 54, ils remontent dans leur galetas de Greenwich Village et s’escriment sur leurs guitares : *“Le fric, c’est shit”* était le refrain original de leur premier tube. Deux millions de singles et trois albums de platine plus tard, ils sont devenus ceux qu’on s’arrache. Ils testent désormais leurs remix de Sister Sledge au volant de Ferrari flambant neuves mais tombent des nues lorsque Suzanne De Passe, âme damnée de Berry Gordy, leur demande de prendre en charge miss Diana Ross.

Gamin du ghetto, Nile était né en prison, d’une mère Panthère Noire. Il avait appris à la dure, découvert le pouvoir de riffs démultipliés servis ronds par la basse jouissive de Bernard. Tony Thompson était un batteur de folie. Led Zeppelin fait appel à lui pour remplacer Bonham à Live Aid, Bowie lui doit le drive infernal de “Let’s Dance”. Mais Diana, bon sang, c’était autre chose. La classe, la noblesse royale de la soul. Soudain nos voyous sont catapultés dans le monde de la très haute aristocratie noire. Ils foulent des moquettes jungle dans des penthouses de rêve. Les voilà chez la Ross, buvant du Cristal au sommet de Manhattan. Alors les deux copains décident de tout donner à la grande dame. Pour elle ils cisèlent des riffs inouïs, s’arrachent le cœur et les tripes. Ce disque sera leur plus bel effort (trois numéros un) une razzia de folie dans les clubs, une moisson de ventes mondiales.

Alors pourquoi en parlent-ils encore les larmes aux yeux ?

Parce que l’album fut une terrible épreuve. Chez Electric Ladyland, le duo subit les humeurs vachardes de la diva qui n’approuve pas leurs méthodes de travail, n’apprécie guère chanter live dans l’obscurité aux petites heures de la nuit. A un moment, l’idole plie bagage, claque la porte. Les séances patinent. Convaincue par Gordy en personne de revenir, miss Ross tempête intérieurement, trouvant ces producteurs pas assez dociles, jamais à ses ordres.

En mars 1980, après des semaines de terrible labeur et de nuits blanches, Edwards et Rodgers déposent leur chef-d’œuvre jazz-funk-pop chez Motown. C’est entouré de son bureau du Quality Control que Gordy écoute. Problème : il n’aime pas ce qu’il entend. Lui qui a donné leur chance aux Supremes et surveillé avec un soin jaloux les triomphes de sa star, planifiant chacune de ses campagnes, la faisant passer des stades à Hollywood, rejette tout net le mix de Chic, trop rock.

C’est la nuit des longs couteaux. Sans prévenir les producteurs, Gordy exige un nouveau mix signé Russ Terrana. Ce mixeur a son entière confiance. Ne suit-il pas la carrière de la Ross depuis Detroit ? N’a-t-il pas mixé la voix de la divine dès 1966 ? On lui doit “You Keep Me Hangin’ On”, et “Ain’t No Mountain High Enough”, c’était encore lui. Plongeant dans les multi-tracks, il découvre des prises beaucoup moins surjouées, des mises en place laid-back. Ce sont ces voix qu’il va privilégier alors qu’Edwards et Rodgers voulaient un disque dur, et avaient pour l’occurrence fait appel à Bob Clearmountain. Pas fou, Terrana conserve les arrangements ultra sophistiqués de Chic, les voix d’Alfa Anderson et Luci Martin, les cordes des Chic Strings. Mais il fait de “Diana”... autre chose. La livraison du projet remixé aux radios est perçue par les producteurs comme un coup de poignard. Dans un premier temps, les deux hommes ulcérés, trahis, bafoués songent même à faire enlever toute mention de leur présence de la pochette. La mort dans l’âme, ils voient “Upside Down” démarrer péniblement en 82e position fin août. Mais le morceau est magique. Il monte en 49e position puis bondit à la 10e place. Déjà “I’m Coming Out” fait fureur dans les clubs gay. Le nouveau livret raconte bien l’émoi de Diana découvrant soudain le sens de l’expression *sortir du placard* et se retrouvant avec un tube homo certifié : *“Allô, Nile, dites-moi, vous m’avez fait chanter quoi, là, au juste ?”*

Nile Rodgers avait eu l’idée du titre en voyant trois drag-queens imiter la Ross dans un club louche de Lexington. Le sourire revient à ce souvenir.

D’autant que la version remasterisée 2003 offre enfin, événement proche du cosmique, le mixage original de Chic posé en bout de piste ! On écoute la version Motown et puis on peut entendre celle de Chic, intégrale, pour le même prix. On aimerait écrire que Bernard et Nile avaient raison. De fait, on découvre que c’est tout l’inverse. Le Chic mix ne tient pas la route. Et même si personne, jamais, ne pourra dire ce qu’aurait été la carrière de l’album original, il faut reconnaître que Russ Terrana a finalement servi les compères mieux qu’ils ne l’auraient osé. Evidence : le solo de guitare de Nile qui papillote follement en fin de “Upside Down”, vers 3’23, est enterré sur le Chic mix alors qu’il brûle et volette sur le Motown mix, servi par un homme de l’art qui a compris que l’approche des deux Chic était trop linéaire, sans ces pleins et déliés qui donnent à “Diana” une touche aérienne.

Bizarrement, les Chic s’étaient brimés.

Questionné des années plus tard sur l’incroyable coup porté au duo et le problème du *final cut*, Gordy écarterait tout cela d’un revers de main : *“La pop est une compétition. Vous me parlez création. J’ignore ce que c’est... Je veux simplement le meilleur pour mes artistes...”*

Comme pour lui donner raison, la diva allait à son tour porter un sacré coup fourré (de vison) à l’ego de son Pygmalion. Après avoir joui sans équivoque d’un triomphal raz de marée dans les charts et de ventes colossales, image modernisée, régénérée, Diana Ross quitte Motown dans un brouhaha de rumeurs, mettant fin à une liaison de vingt ans et signant avec RCA où Michael Jackson en personne lui écrit une ode intitulée “Muscles”. Mais c’est là une autre histoire...

Première parution
mai 1980,
Motown LP 936M1

Réédition CD :
Deluxe Edition
(Universal)
en août 2003

A l’origine ce
sont les enfants
de Diana, Rhonda,
Tracee et Chudney
qui ont convaincu
la diva de travailler
avec Chic :
“Ils n’avaient
plus que ce mot
à la bouche...”

Joy Division

“Closer”

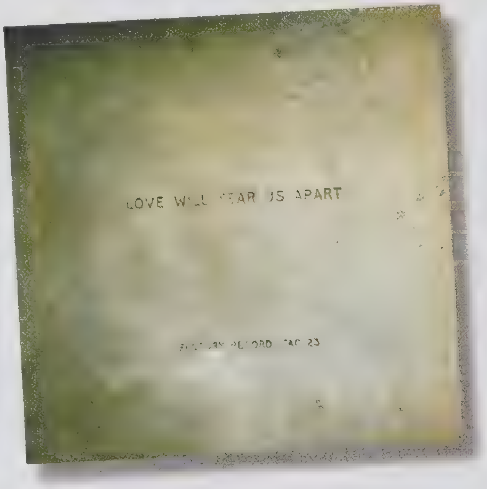
Factory/ Warner

Un chanteur comme un insecte en train de mourir...

Un groupe soudé qui triture l’électricité et parvient à repousser les limites de la pop... Une rythmique pourtant joviale, des textes sordides, décortiquant les pourritures du monde réel... Non, il ne sera pas question ici de Radiohead, mais de Joy Division, groupe adulé par la nation gothique dont les deux albums restent comme un testament aussi monochrome que leurs pochettes.

La sortie du premier Joy Division en juillet 1979 avait été une partie de campagne pour les rock-critics qui rivalisaient de mots complexes pour tenter de rendre l’austère grandeur du projet initial. La sortie de “Closer” n’eut pas besoin de grands mots ampoulés. Le chanteur Ian Curtis avait été retrouvé mort, pendu dans sa cuisine, à Manchester, le 19 mai 1980. Il ne restait plus aux générations qu’à évacuer la peine et tenter d’imaginer ce qui aurait pu être.

Il serait tentant de ne voir en ce second album qu’une longue lettre du suicidé à son groupe, sa compagne, son époque. Qui plus est, la musique du groupe s’était ralentie, baignant dans des tempos médiums menaçants. La brisure avec les cavalcades speedées du punk était là, et tout le monde pouvait l’entendre. Comme si cela ne suffisait pas, les titres claquaient comme des notes griffonnées par Kafka pour une future comédie musicale : *“Exposition des atrocités”*, *“Isolation”*, *“Cœur et âme”*, *“24 Heures”*, *“L’Eternel”*, *“Décennies”*.



En fait, lorsque les musiciens et leur producteur Martin *Zero* Hannett descendent à Londres en avril 1980 pour trois semaines et demie dans les studios de Pink Floyd, à Britannia Row, l’ambiance semble chaleureuse, optimiste, presque guillerette. *“C’était un moment unique*, se souvient Peter Hook, le fantasque bassiste. *Le succès montrait sa vilaine frimousse, nous commencions à vraiment maîtriser nos instruments.”* Le jovial personnage résume les séances de “Closer” en trois mots : *“Du vin, des femmes et des chansons.”* Personne dans le microcosme Joy Division ne se rend compte à quel point Ian Curtis est malade. Les trois autres sont des *lads*, avec un goût prononcé pour le billard et le football. Galvanisés par l’exemple des Sex Pistols, ils veulent réussir au plus vite.

Le producteur Martin Hannett est un Phil Spector punk qui se suicidera littéralement par une overdose de tous les moyens rock’n’roll recensés (coke, alcool, etc). Pour le premier album, il avait plaqué sur ce quatuor prolétaire une haute vision artistique. Comme il le racontait à un journaliste, *“ce groupe était envoyé par les dieux, les gamins ne se rendaient compte de rien”*. C’est donc avec une impudente facilité que Hannett avait détourné les accords rageurs de Bernard Sumner pour chromer cette sidérante production que Jon Savage décrirait mieux que personne à ce jour, *“brouillamineuse, comme quand on s’éveille d’un rêve”*.

Et puis il y a le mystère Curtis. Ce chanteur malingre et sépulcral n’éveille pas un instant la compassion ou l’amitié de ses joyeux compères, toujours prêts à descendre une pinte de lager. On blâmera bien sûr les difficultés amoureuses du suicidé. En vérité, Ian Curtis était un être désespérément et physiquement malade. En studio, ses crises d’épilepsie deviennent récurrentes. Le jeune homme plonge dans des trous noirs : un soir, Hook le retrouve évanoui dans les toilettes. Une crise l’a expédié dans un lavabo, il gît, assommé. Ce qui fait hurler de rire les autres. *“Pardon, nous avions 23 ans, nous étions totalement cons”*, admettra Hook, des années plus tard.

En fait le groupe passe les séances de “Closer” à se chamailler avec le producteur. Si “Unknown Pleasure” avait vu l’homme du son replier les guitares au fond du mix pour mieux napper les voix d’échos hantés, cette fois les musiciens se rebellent et exigent de *“sonner plus agressif, plus violent”*.

Mais “Closer” ne sonnerait pas plus conventionnel pour autant. Et ce, malgré Sumner et Hook qui passeront des heures plantés dans un gros canapé, derrière le producteur suant sur sa console, réclamant haut et fort qu’on remonte les guitares. *“Sortez ces deux crétins de ma salle de contrôle”* devint le leitmotiv des nuits de mixage. Car Hannett avait ses obsessions, la plus charmante restant son goût pour des engins électroniques aussi nouveaux que peu fiables. On peut donc dire que le producteur perdit deux jours pleins à tenter de coller un séquenceur sur “Decades”. Ou raconter comment Stephen Morris frôla la crise cardiaque en découvrant une boîte à rythmes Roland posée à côté de sa batterie dans le studio. Parfois ces engins fonctionnent : sur “Atrocity Exhibition”, Hannett combine une Syndrum avec la guitare de Sumner, créant un boucan de pales d’hélico qu’on retrouvera des lustres plus tard sur certain Rage Against The Machine. Et certaines mélodies synthétiques restent inoubliables, comme les coulées de piano de “The Eternal”.

On réécoutera avec joie tous les albums de New Order sans jamais parvenir à l’intensité fulgurante de “Closer”. Disque enregistré de nuit, toujours, de neuf heures du soir à l’aube. Album sépulcral sur lequel Ian Curtis monologue comme un Sinatra hanté, sonnant finalement comme une version teenage de John Cale. Avec des textes évoquant le confessionnal ou la parade molle des atrocités sexuelles à venir, un ton ricochant entre la colère et l’horreur, Ian Curtis était bel et bien le héros romantique mélancolique, celui qui traversait les cercles de l’Enfer comme si rien ne pouvait le toucher, parce que sa douleur personnelle était déjà par trop intense.

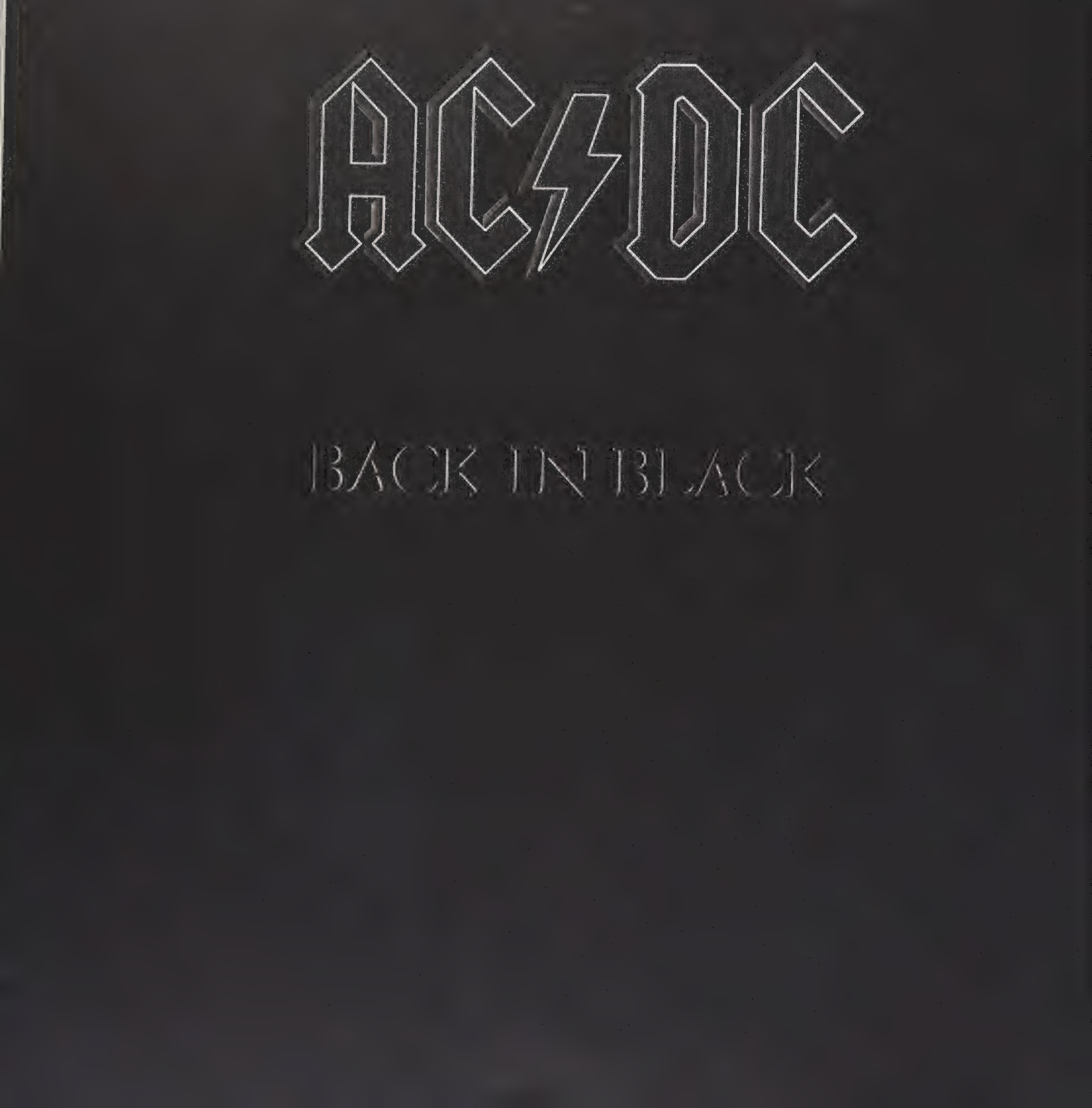
Ces jours-ci, ni Sumner ni Hook ne réécoutent “Closer”. L’un trouve l’album trop déprimant, l’autre argumente encore que sa basse six-cordes a été enterrée dans le mix final. Mais le disque reste, absolument intact, légendaire. Il inspirera Echo & The Bunnymen, Cure, Wire, etc. On l’écoute encore avec une admiration totale. Il est probable qu’il en sera de même jusqu’à la fin des temps.

Première parution juin 1980

Pochette réalisée à partir d’une photo d’un mausolée dans une église de Zurich par Bernard-Pierre Wolff, premier artiste graphique à mourir du Sida.

“Je viens de travailler avec New Order. J’ai une nouvelle pour vous : Ian Curtis fait toujours partie du groupe.”
BILLY CORGAN, 2005

·CLOSER·


AC/DC
BACK IN BLACK

AC/DC

"Back In Black"

Warner

ATLANTIC
SD 16018
STEREO
SIDE ONE
AC/DC
BACK IN BLACK
ATLANTIC
SD 16018
STEREO
SIDE TWO
AC/DC
BACK IN BLACK

Quelle était cette blague, devenue la favorite des hebdos anglais ? *AC/DC, le chanteur est mort (assez de décès). AC/DC, ils en essayent un autre (assez d'essai).* Bon Scott enterré, dans le clan on est écrasé par le deuil. Pour Angus, le sommet de la dépression est atteint lorsqu'un journal imagine que Stevie Wright, ancien chanteur des Easybeats, pourrait remplacer Bon : *"On marchait en silence, effondrés, plus bas que terre. J'avais l'impression d'avoir perdu un bras."*

Pour ne rien arranger, on s'en souvient, des centaines de cassettes de postulants arrivent au bureau du management du groupe. Printemps 1980 : les frères Young jettent toutes ces démos à la poubelle et décident irrévocablement d'enregistrer un nouvel album en mémoire du défunt : "Back In Black". Puis, sur la foi de fans hardcore du groupe, ils tentent de localiser un inconnu gallois, employé dans un magasin de fripe, qui chante chaque week-end à la tête d'une hargneuse petite formation mi-glam, mi-hard, Geordie. Brian Johnson (car c'est lui) est finalement convoqué à Londres. C'est un jour éprouvant. La pluie galope sans arrêt au-dessus des maisons de briques rouges du West End. Mais sous une bonne étoile, Johnson répète deux titres avec AC/DC : "Whole Lotta Rosie", grand classique de la première époque, et une reprise de "Nutbush City Limits" (Ike & Tina Turner). Ce sera tout. Le lendemain, il est embauché. On lui jette un chèque de 5 000 livres et une Fiat Uno flambant neuve en bonus. Dans un secret digne du Vatican, *Jonna* répète durant deux semaines avec le groupe aux studios E-Zee de Londres. Puis en avril, le quintette s'envole pour les studios Compass Point où il accomplira ce travail d'Hercule : enregistrer, sous la houlette du producteur Robert John *Mutt* Lange, un album insurpassable, quelque chose comme la rencontre de Keith Richards et Jimmy Page aux portes de l'Enfer de Dante.

Brian Johnson n'avait jamais vu ses nouveaux compagnons en concert. Mais il possédait tous leurs disques et, phénomène unique dans l'histoire du rock, il va se glisser dans les boots du mort avec une faconde de perroquet, gardant une phénoménale modestie, affirmant, dans le magazine Sounds, qu'il *"procède petit à petit et que, si ça ne marche pas, cela lui fera deux mois de vacances à Nassau".*

On ajoutera que pour Angus et Malcolm Young, l'enjeu n'est pas tout à fait le même. Pour beaucoup de fans, AC/DC était surtout son chanteur, ce ribaud plus large que la vie et plus tatoué qu'un surfeur californien, par ailleurs auteur de quelques-uns des textes les plus paillards de l'histoire du rock'n'roll. Frôlés par les ailes de l'occulte, prenant conscience qu'un autre monde existe, les deux frères s'écartèlent les doigts et deviennent tout à la fois champions du riff de plomb et du solo chromé. Qui joue quoi ? Nul ne le saura jamais. Mais la nébuleuse du sang est définitive. L'un des deux Young tresse des entrelacs de métal, l'autre pirouette dans de grandes giclées d'électricité. Le nouvel impact des jouvenceaux est inexorable. Tout, dans ce disque, peut rivaliser avec "Black Dog" ou "Sympathy For The Devil". Et puis la mort regarde. La mort surveille dans l'ombre. La mort tient le gang dans ses griffes. Un peu comme dans la scène qui suit l'assassinat de Tony dans "West Side Story", l'acteur ravale ses larmes, le spectateur est convoqué au deuil. Ponctuée par un glas funéraire, la réalité tragique laisse place à quelques solos rocailleux, mal équarris, tranchés dans le nerf. Brian Johnson renchérit : *"T'es tout jeune, mon pote/ Mais tu vas crever"* ("Hell's Bells").

De groupe potache rendant hystérique le Marquee Club, AC/DC devient une affaire majeure. Certes, tout sur l'album n'est pas de ce niveau. Comme leurs titres l'indiquent, *"Qu'Est-Ce Que Tu Fais Dans La Vie, Chérie"* et *"Laisse-Moi Te Glisser Un Peu D'Amour Dans La Craquette"* forcent le trait, gonflent inutilement la braguette collective. Et puis ? Le vrai rock'n'roll des pionniers s'est toujours vautré dans une stupidité revendiquée afin de mieux faire enrager les snobs, les culs-serrés, les membres du corps enseignant. Voilà pourquoi parole de rocker aura toujours plus de valeur que celle d'aucun ministre. Chant de ralliements des troupes, "Rock And Roll Ain't Noise Pollution" hurle inconditionnellement les louanges du seul binaire. Un hymne, un vrai, capable de rivaliser avec le fier "It Will Stand" des Showmen (disque Minit 632, 1961).

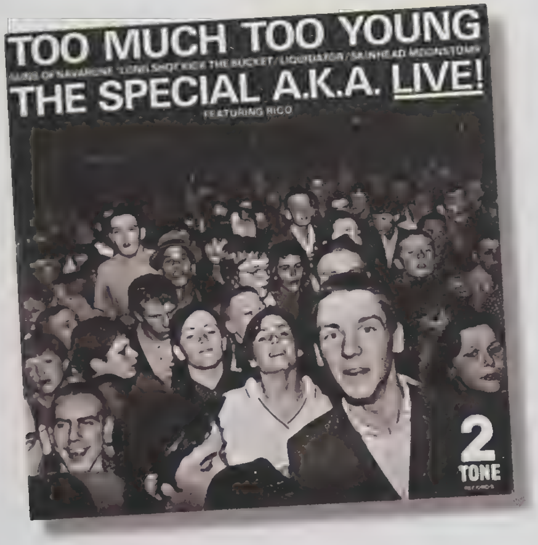
Retour en 1980. On le sait, à cette époque précise, Keith Richards lui-même est sous le charme des Australiens. Sa passion pour AC/DC devient intolérable pour Mick Jagger qui demande dans certaines interviews ce que son guitariste trouve aux enregistrements de ces blaireaux qui tournent à longueur de nuit sur la platine du diabolique riffeur. En fait, Keith vient de se découvrir deux enfants. Sur "You Shook Me All Night Long", les frères Young forgent un fracas riffal en spirale d'élévation. Plus forts que "Start Me Up" et "Fingerprint File" réunis, voici les sales gosses qui, pillant le coffre du vieux pirate, découvrent soudain le centre de gravité du rock'n'roll. Comprenant ce qui est en train de se jouer, Mutt Lange annihile pratiquement la basse de Cliff Williams, l'écarte carrément du mix final. En revanche, il fonde tout "Back In Black" sur une énorme altercation entre les guitares sacrées, le larynx immolé du nouveau screamer et la batterie fondamentale de Phil Rudd qui organise le cyclone, distribuant gifles et mornifles jusqu'à épuisement. Immédiatement derrière cet exploit pas mince, un titre légitime, *"Buvez un coup à ma santé"*, chanson d'enterrement de biker qui fera le tour de la planète et deviendra l'adieu providentiel à Bon Scott, pauvre gamin martyr innocent retrouvé étouffé de vomi congelé sur la banquette arrière d'une bagnole volée devant un club de Camden un mardi de février. Ce qui frappe à l'écoute de ce titre proprement effrayant, ce sont les explosions de rage synarchique des quatre musiciens soudés, serrés, cognant comme pour rendre coup pour coup à un destin ignoble.

Dès la sortie de "Back In Black", les choses s'éclairent : l'album sera numéro un en Grande-Bretagne, en France, en Australie, numéro quatre aux USA. La tournée dite *de la Cloche de l'Enfer* draine des foules énormes (soixante mille personnes au Bourget). Les chiffres de vente de "Back In Black" font trembler : onze millions d'exemplaires aux USA, deux en France. Qu'y comprenaient-ils, ces ilotes du rock ? Ceci : dans des circonstances apocalyptiques, jamais un groupe n'avait à ce point affirmé la force profonde et vertigineuse de la vie. *Fuck la mort.* AC/DC venait de le faire. Sans oublier de jeter les os au chien en fermant la porte.

Première parution
31 juillet 1980

Quatre rééditions CD différentes, la meilleure figurant en bonus dans le coffret "Bonfire" (1997).

"Une des plus fulgurantes saillies électriques de l'histoire du rock"
FRANCIS ZEGUT



The Specials

"More Specials"

2-Tone-EMI

Si le groupe de rock est une utopie anarchiste, le groupe mixte est son idéal ultime. Preuve absolue fournie par Jerry Dammers dans l'Angleterre désolée de la fin des seventies, sillonnée par les nervis du *National Front* et les meutes skin. A l'époque, l'achat des petits singles des Specials (mais également de Madness, The Selecter, The *english* Beat) prenait des allures de vote contre le racisme, la connerie néo-nazie, les ratonnades. Ces musiciens noirs et blancs vivaient ensemble, mieux, créaient ensemble. Leurs concerts étaient fantastiques. Le premier passage du groupe au Palace de Paris reste l'une des plus sublimes expériences live de tous les temps.

Avec dans l'air de 1979 un lourd parfum de cocktail Molotov, les Specials deviennent tout simplement le meilleur des groupes anglais. Branché ska, le premier album du groupe de Coventry avait un parfum de juvénile exubérance qui fit très fort dans les hit-parades ("Gangsters").

Rien ne manque à la panoplie de Jerry Dammers, petit génie, organiste et compositeur, DJ à ses heures : le Sly Stone anglais ? Dammers avait également une énorme collection de singles jamaïcains dans laquelle il piochait divers standards pour ses troupes. Soudain un peu plus riche, il avait jeté son dévolu sur les bacs à soldes où dormaient des galettes ridicules, disques de lounge music aux pochettes érotico-vaporeuses, piochant dans les Henry Mancini, Martin Denny et Esquivel des idées qui resurgiraient vingt ans plus tard lors de l'affaire french touch.

C'est en France encore, après un concert soufflant au Pavillon Baltard, que les Specials avaient dit adieu à leur première formule ska avant de se replier aux studios Horizons, dans leur fief de Coventry.

Dave Jordan enregistre, donne des idées et sera justement crédité coproducteur, à égalité avec Jerry Dammers. Il faudrait raconter le froid glacial de cet enregistrement printanier, les tasses de thé au lait, la moquette brûlée, tachée, le chat du studio, les Benson & Hedges grillées à longueur de mix. Ce second effort est surtout le triomphe d'une démocratie. Chaque musicien apporte sa contribution à l'édifice. Terry Hall, énigmatique chanteur mod, et Neville Staples, bouillant toaster jamaïcain, se mettent à composer. Les guitaristes Roddy Radiation et Lynvall Golding bricolent de superbes entrelacs rockabilly ou punk, soumettent de belles chansons qui cartonneront puissamment dans les charts.

"More Specials", projet novateur, pièce unique, ne peut décemment être apprécié que dans son format vinyle. Dammers a joué à fond la carte des deux faces, deux visions, deux trips. En premier lieu, donc, face A (plages 1 à 6 du CD), le ska, la danse, la musique noire, d'une reprise d' "Enjoy Yourself" (Prince Buster) à un hommage à James Brown ("Sock It To Them JB").

Diction remarquable, joie de jouer, son de batterie foudroyant et riffs de la mort, cette première moitié de l'album remplit son contrat avec les vieux fans du groupe.

Pourtant, quelque chose a changé : dès le deuxième titre, "Man At C&A", il est question de moratoire nucléaire, de péril atomique, de sinistres radiations. Certains commentaires sociaux font mouche, "Hey, Little Rich Girl" gifle sec. Le groupe joue avec une aisance décontractée.

Dès le début de la face B (index n° 7), tout bascule. Une trompette mariachi, un rythme hispanisant... Comme les Clash de "Sandinista", les Specials de Jerry Dammers entraînent l'auditeur dans une escapade mondialiste, une exotique virée planétaire. Comment résumer cette expérience fascinante qu'est le deuxième album des Specials, avec ses toasters jamaïcains, ses voix décalées, le solo d'orgue à la Ray Manzarek qui surgit bizarrement au milieu d'"I Can't Stand It" ?

En vérité, il existe peu d'issues pour un groupe de danse. L'envol vers des horizons cosmiques demeure le plus fascinant. Ce qu'on a tout récemment vécu lorsque le tir de barrage techno a accouché des envoûtants voyages de Air ou Burgalat avait finement été cartographié, inventé et répertorié plus de vingt ans auparavant par les fantasbuleux Specials.

Prévoyant, le capitaine Dammers avait conçu un immense trip qui trouve son apogée sur le dixième morceau, "International Jet Set". Pour cette seule merveille, l'album mérite encore le pèlerinage. Téléporté dans un spatioport ultra sophistiqué, l'auditeur entend des voix lointaines annoncer des destinations inconnues. Une hôtesse Courrèges apporte au voyageur un verre de liquide ambré et pétillant... Cerclés de riffs guitaristiques jonglant avec les orgues célestes, les claviers triturent un thème de western spaghetti. L'ultime vision de Jerry Dammers était ce futur menacé, fin d'un rêve sixties de skaï et de DS 19. Mais les gorges enragées de ses chanteurs annoncent sans le savoir les Tchernobyl qui cancérisent. Et à ce titre, "More Specials" reste un ovni total, l'album visionnaire qui évalue précisément la catastrophe à venir. Aujourd'hui, alors que nous vivons la pessimiste redescente, on peut réécouter ce disque comme le témoin d'un temps perdu, obsolète.

2
TONE
THE SPECIALS
MORE SPECIALS
SIDE 2
CHR 1303
Chrysalis
2
TONE
THE SPECIALS
MORE SPECIALS
SIDE 1
CHR 1303
Chrysalis

Bizarrement, la presse de l'époque allait adouber le groupe et se prosterner aux pieds de Jerry Dammers. "More Specials" entre dans les tops britanniques numéro cinq, reste classé des mois. Dans leurs critiques, les journalistes s'éberluent de la facilité avec laquelle le groupe est passé du ska au cha cha sans rien perdre de sa virile pose punk. Mais un seul groupe, fût-il mixte, ne peut sauver l'époque, qui allait virer Nouveau Romantique et considérer avec un effroi grandissant les singles de plus en plus vitrioliques des Specials, "Ghost Town" puis "The Boiler" et enfin "Nelson Mandela". De fait, vaincu par son succès, le collectif de Coventry s'atomise : Dammers travaille de plus en plus avec la chanteuse Rhoda Dakar, Roddy Radiation met au point le projet Tearjerker, les chanteurs songent à des aventures solo (Fun Boy Three).

Ultime coquetterie : l'amateur éclairé regrettera que la nouvelle édition CD, pourtant remasterisée de frais dans les studios Abbey Road, omette de reprendre le petit single bonus glissé dans la pochette des cent mille premiers exemplaires du trente centimètres vinyle original ("Braggin & Tryin Not To Lie" était un brûlot chargé de cuivres, et la face B "Rude Boys Outa Jail" voyait le retour du fameux Juge Roughneck, interprété par Neville Staples).

Première parution
septembre 1980

Superbe
remasterisation 2002

En médaillon,
l'historique single
"Too Much Too
Young", premier
45 tours 2-Tone
sortant sous
une pochette
photographique.
Pour la petite
histoire, la photo
fut prise à un
concert de
The Selecter...

MORE SPECIALS

THE CURE PORNOGRAPHY

The Cure

"Pornography"

Fiction/ Polydor/ Universal

C'est que Robert Smith ne se sentait pas très bien lui-même : *"Quand j'étais à la maison, écoutant les bruits des chats dehors, je me sentais devenir bizarre... Je voulais sortir dans le jardin... J'y allais, tout nu, stupide... C'est ainsi que 'Siamese Twins' parle de la laideur de l'amour."*

Ainsi devrons-nous rappeler le contexte, fort clair : Robert lit des manuels psychiatriques, antidote aux vingt heures qu'il passe par jour avec ses deux musiciens de prédilection — Simon Gallup (basse) et Laurence Tolhurst (batterie) — s'imagine malade, schizo, psychopathe. Après s'être longuement baigné le visage dans le lavabo, il descend des flacons entiers de vodka. Se défonce avec tout ce qui lui tombe sous la main, tout ce que lui apportent en studio ses amis des Banshees, Associates. Robert est possédé. Robert n'habite plus nulle part. D'ailleurs, entre janvier et avril 1982, les Cure ne rentrent pas chez eux, ils squattent les locaux de Fiction Records. Dans un bureau, Robert s'est construit un terrier derrière un canapé, avec une couverture en guise de toit. Sous cette tente de fortune, il empile des bricoles trouvées dans les poubelles de Londres, griffonnant furtivement sur un calepin crasseux, titubant dans sa tête, s'imaginant à la limite du cri, en train de chanter devant un mur. Pourtant c'est très ponctuellement vers 22 heures, chaque soir durant quatre mois, que le trio Cure quitte l'appartement de Fiction et va s'enfermer dans les studios RAK, ceux-là mêmes où Suzi Quatro avait enregistré "Can The Can".

Et chaque petit matin du monde, le trio titube vers un pub, se saoule et rentre plonger dans un sommeil comateux. Dehors la pluie cingle les murs de brique, le vent fait la course aux nuages avec la lune. Mais une rumeur générale couvre tous les éléments. Intriguée, la presse emploie le mot, le répète. Il réapparaît partout : les Cure sont les maîtres du rock *gothique*, cette nouvelle conspiration galactique. Leur deuxième disque, "Seventeen Seconds" avait enfoncé le clou rouillé dans le couvercle du cercueil. Tube hypnotique, "A Forest" avait même valu à la petite bande une glorieuse apparition sur le plateau de la très respectée Top Of The Pops. "Faith" avait approfondi la blessure, engrenage irrévocable. Puis Robert, confus, insatisfait de cette exaltation, s'était volontairement plongé dans les précipices occultes qu'il s'inventait, aboutissant à un état d'esprit obsessionnel qui déboucherait sur "Pornography".

Sous l'œil éberlué du nouveau producteur, Phil Thornally — *"il était jeune et on a aimé son aspect"* , le groupe se désagrège. La section rythmique est persuadée que Robert veut quitter le groupe. Pis : des semaines durant, le leader ne parvient pas à trouver le mystérieux son de guitare qu'il recherche et qu'il entend pourtant dans sa tête. Et puis c'est le déclic, ce flot de sustain brouillé, mystérieux, comme un quatrième membre du groupe, le bruit des *maigres enfants de la nuit* cher à Bram Stocker. Risque évident, terrible : durant les deux derniers mois de l'enregistrement, Robert Smith perd tout contact avec la réalité Aujourd'hui encore, il ne garde aucun souvenir de cette époque de frénésie verticale "Pornography" est un voyage dans les gouffres de l'inconscient le plus aliéné et son auteur en dira très justement : *"Pour comprendre l'album, il faudrait l'expliquer ligne par ligne."* Seul problème, le propriétaire de Fiction Records, Chris Parry, a perdu tout espoir. Ses visites au studio se font sporadiques. L'homme qui a découvert, chéri, choyé puis signé les Cure n'aime qu'un titre sur l'album, "A Strange Day" Que faire ? Toute remarque de la part des assistants plonge Robert dans des crises effroyables. Etats d'être de celui qui crée une liturgie sauvage. Quand ses copains dansent sur une rythmique, il hurle de rage : *"Arrêtez, j'essaie de créer un album."* Passionné, hermétique, méchant, Robert construit son cauchemar funèbre, un album de confession vive qui reste la plus vicieuse Pavane pour une génération aux espoirs (punk) défunts, bousillés, court-circuités. Confusionnistes, sciemment dissimulateurs, les textes terrifieront la presse anglaise qui imagine volontiers Robert Smith dans quelque cul-de-sac : ne chante-t-il pas *"will somebod give me* the cure*"* ?

Aujourd'hui pourtant, "Pornography" reste un album précieux, une espèce d'élégie occulte, transcendantale, un disque conçu sans le moindre single ode à la non-importance donc, éclatement d'angoisses ultra-secrètes, états d'âmes et affirmations propres. "Pornography" s'écoute d'une traite, toute honte bue, quarante-trois minutes de lamentations posées, tourbillon de pensée désordonnée dépassant à des centaines de milliers d'années les rivaux assesseurs de l'ombre de New Order. The Fall et Cabaret Voltaire, laissant les Banshees loin dans la poussière. Fouillis obscur, "Pornography" correspond à toutes les idées inspirées de Robert Smith (*"La pornographi c'est le hit-parade"*, confirmera l'un des Cure à la presse anglaise effarée du titre du disque) S'imaginant plus malin que ses confrères, un journaliste anglais avait osé cette saillie *"A côté de Robert Smith, Ian Curtis était un grand comique."* Terrible oubli. Ce que personne n'avait voulu subodorer à l'époque, c'est que "Pornography" était l'ode sombre et angoissée, car revenue de profondeurs abyssales interdites, de Robert Smith au leader suicidé des Divisions de la Joie. Mais, piège fatal, *"quand il fut de l'autr côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre"*

Première parution
4 mai 1982

"Pour ce disque les drogues font leur apparition, mais on n'arrête pas de boire pour autant."
ROBERT SMITH

Prince

"Sign 'O' The Times"

Warner

Prince Sign O' The Times
Paisley Park Records
1-25577
2
RECORD ONE
1

En 1986, Prince s'était contenté de sortir un film réalisé par ses soins et avec sa personne en vedette principale. Il avait publié la BO sous le titre "Parade" avant de défendre ces nouveaux titres avec son groupe The Revolution au cours d'une tournée mondiale. Entre deux concerts, pour ne pas perdre la main en studio, Prince produit Jill Jones, Taja Sevelle, Madhouse, Mavis Staple et George Clinton. A quel moment le ludion atomique ressent-il le besoin de se retrouver dans la grandiose isolation de son début de carrière ? Instrumentiste impeccable, Prince avait prouvé (comme Stevie Wonder) être capable de tout faire seul. Après cette explosion foisonnante, l'artiste se retire dans son antre de Paisley Park et il contemple son avenir.

Et son passé également : dans une rare interview radio, le Nain Pourpre affirme dormir sur un trésor de trois cent vingt titres près à sortir. Un double album est prévu, projet de collaboration étroite avec Wendy et Lisa (titre de travail "Dream Factory", titre choc "Sign 'O' The Times"). Mais dès la fin de la tournée, c'est seul que Prince entre aux studios Sunset Sounds de Los Angeles. Légendaire, l'endroit avait vu les Doors accoucher de leur premier album. Là, Prince termine un triple LP intitulé "Crystal Ball". Dès les premières discussions avec Warner, il semble que la multinationale versatile hésite à commercialiser trois disques d'un coup. Prince range les bandes de "Crystal Ball" dans un coffre-fort.

Travaillant fort tard dans la nuit, Prince voit surgir un nouvel alter ego : Camille. Accélérant sa voix, la filtrant, il traficote les équalisations pour aboutir à cette merveille : un organe féminin qui chante avec délicatesse ses nouveaux titres. Toutes les pistes sont désormais brouillées (là est son axe d'épate du bourgeois — dès "Controversy", il chantait : *"Suis-je noir ou blanc Suis-je hétéro ou homo ?"* Grâce à Camille, Prince peut désormais ajouter *"suis-je un garçon ou une fille ?"*).

Un album de 40 minutes de *Camille* est prestement terminé. Warner est intéressé au point de presser une centaine d'acétates, un numéro de catalogue est attribué au projet qui ne sortira jamais non plus.

La raison de cette interminable introduction est simple : tous ces projets abandonnés se retrouveront épars dans le double "Sign 'O' The Times". Ce qui provient de l'album de Camille ? "House Quake", "Strange Relationship", "If I Was Your Girlfriend". Ce dernier morceau, précisément, résout une sorte de malédiction. Prince est prisonnier de son personnage noir, mâle et minuscule. Dans le rôle de Camille, il est une fille blanche, belle et attirante. Et si c'était votre nouvelle fiancée ?

Un autre titre ressurgit du passé : "Slow Love". Celui-là avait été envoyé deux ans plus tôt sous une forme squelettique à la pianiste de jazz Clare Fisher qui en avait conçu les arrangements, poussant l'introduction de cuivres (là où Prince exigeait du piano ou des strates de synthétiseurs).

Toute l'affaire n'avait rien de neuf en soi. On se souvient de Led Zeppelin entrant en studio pour créer un double album ("Physical Graffiti") à partir de tout un passé récent et titres non utilisés. Mais Prince décide de brouiller encore plus les pistes en glissant au milieu du projet deux épures de chansons ("Starfish And Coffee" et "The Ballad Of Dorothy Parker"). Titre en public au Zénith de Paris, "It's Gonna Be A Beautiful Night" remplit deux fonctions : rendre un dernier hommage aux Revolution et retrouver les vibrations orgasmiques du concert événement du 26 août 1986. Ce soir-là, réellement, Prince avait donné l'un des concerts de sa vie. Devant un parterre prodigieux d'actrices, de princesses et de stars, là, dans la ville qu'il s'était choisie, dans Paris ville lumière, image de cet "Uptown" qui le faisait tant fantasmer, le petit Prince avait vengé l'affront du show raté du Palace.

Fouineurs, les Britanniques remarqueraient que Prince publiait près de quatre titres en collaboration avec d'anciennes fiancées, le tube du disque, "U Got The Look" étant chanté avec Sheena Easton pour qui Prince avait écrit le tube "Sugar Walls" sous un pseudo idiot.

Un seul titre survivrait au retrait pur et simple de "Crystal Ball" : "Hot Thing". Qu'ajouter ?

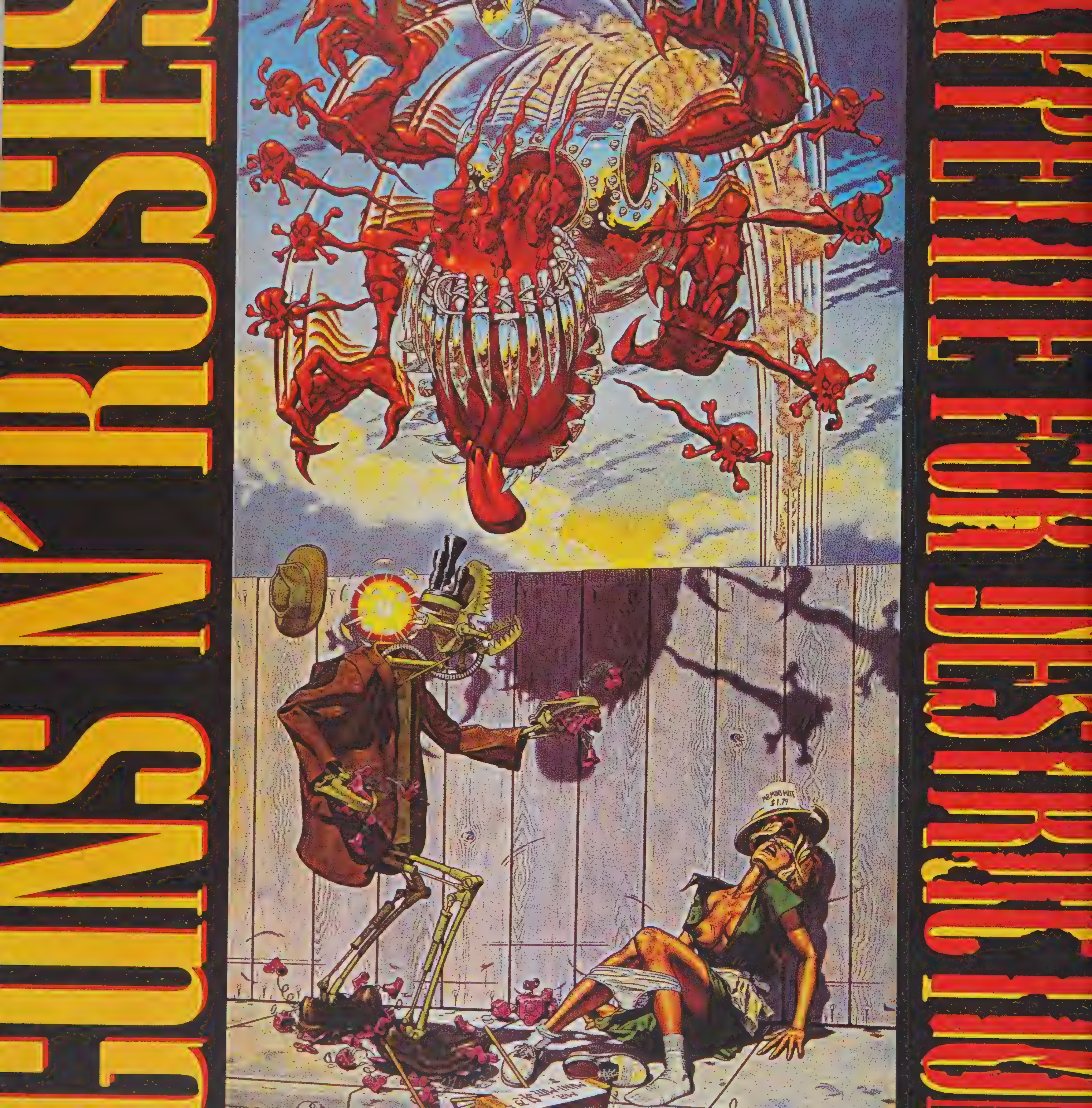
Ayant remisé un projet de double, puis de triple, puis de simple, exsudant une créativité sidérante, Prince reprend sa copie à zéro et offre avec "Sign 'O' The Times" un énorme projet transversal salué par une critique en délire, d'autant que le disque offre des pépites de funk libidineux et presque stonien, les pulpeux "It" et "Hot Thing", sans compter un pur béryl psyché ("Dance In The Sunshine") d'autant que le 14 juin 1987, Prince démarre à Bercy une tournée aussi extravagante que haute en couleurs avec Sheila E à la batterie et Eric Leeds au saxophone.

Mais de fait, tout le projet tient encore aujourd'hui sans doute à cause de l'ouverture incroyable qu'est (la chanson) "Sign 'O' The Times". Sur un rythme cardiaque, Prince retrouve la tradition (sinon les harmonies) du talking blues. Sans prêcher, sans donner la moindre leçon, le funkateer décrit d'une voix consternée un monde en perdition. Tout y est : le sida, la navette spatiale qui explose, les flingues, le chômage et la peur de l'atome. Un des plus beaux textes de la décennie, un cri d'impuissance qui tombe pile. A cette époque, le rock se préoccupe d'écologie et des nouveaux enjeux planétaires. Prince avait été notoirement absent des singles de charité "We Are The World" et "Do They Know It's Christmas" comme du grand raout Live Aid. Mais ce titre, son premier ouvertement *politique*, le remet en lice, plus fort et concerné que jamais. La fin de la quatrième face laisse deviner un apaisement face à Dieu ("The Cross"), un calme retrouvé ("Adore"). A l'écoute, on perçoit mieux le divorce intime de ce personnage perpétuellement écartelé entre ses deux destins, le Prince dandy amoureux des disques de Joni Mitchell et le Prince Sex Machine rival de James Brown. Mais pour le coup, l'assurance de l'artiste garantit son triomphe : gospel, blues, pop psychédélique, funk et jazz-rock, Prince est alors le maître des musiques noires.

**Première parution
2 avril 1987**

Cette photo de la danseuse Cat provoque une polémique, beaucoup y voyant une nouvelle facétie de Prince qui se serait *rasé les jambes* pour figurer sur la pochette intérieure...

BAR
GRILL
OTEL
ROOM
ARCADE
DRUG
CKJ 505


GUNS N' ROSES
APPETITE FOR DESTRUCTION
MR. MIND-MITE
$1.79

Guns N'Roses

"Appetite For Destruction"

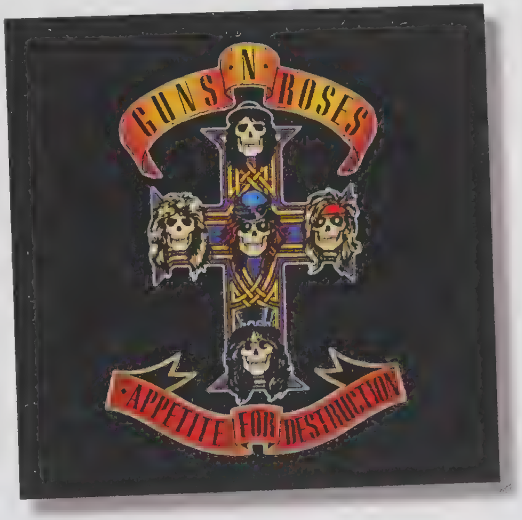
Geffen

C'est par un bel après-midi de mars 1986 qu'Axl Rose fait sa grande entrée au Rainbow Bar & Grill de Los Angeles. Assez triomphalement, le chanteur exhibe la photocopie d'un chèque de 37 500 dollars, moitié de l'avance de Geffen Records pour le premier album de son groupe. Selon la légende, Axl décrète au barman : *"Ça y est, mec, on a notre contrat"*, avant de négocier un coup à boire : il n'a pas un flèche sur lui.

Depuis des mois, le quintette zonait autour du Strip, picolant sec et descendant avec un appétit féroce toutes les drogues bon marché sur lesquelles il pouvait mettre la main. En 1986, le grand groupe local est Mötley Crüe. Mais, sur la foi de shows d'une sauvagerie infernale, le curieux assemblage de vagabonds, misfits, losers et délinquants qu'est Guns N'Roses attire l'attention des filles du Strip.

"Les gonzesses, on adore, explique alors à un fanzine le guitariste Izzy Stradlin. *Sauf que comme on n'a pas un rond, on les traite comme de la merde."*

Les Guns habitent tous ensemble dans un taudis de deux étages, ironiquement rebaptisé *The Hellhouse*. Plus d'une fois, le groupe ne doit sa survie qu'aux porte-monnaie dérobés à des copines assez folles pour coucher avec les Gunners.



L'argent de Geffen modifie la donne. Déménagement à Griffith Park. Il n'y a toujours pas de meubles dans la nouvelle villa, mais les Guns répètent jour et nuit. De ces séances improvisées naîtront plusieurs titres dont le fameux "Sweet Child O' Mine".

Slash : *"Je déconnais avec ce riff, Izzy a commencé à m'accompagner et Axl a coupé le son de la télé et s'est écrié :* 'Arrêtez tout, bordel ! Jamais entendu un machin pareil.'..." Axl sort de sa poche un vieux poème plié en huit écrit pour sa copine Erin Everly (fille du pionnier du rock, Don Everly). Duff manigance une ligne de basse. Cinq minutes plus tard, la chanson est composée. Selon les mots historiques de Duff, *"ça fera toujours une ballade à la con pour l'album"*. De fait, ce titre sera l'unique numéro un de la saga des Guns, classé vingt-quatre semaines dans les dix meilleures ventes US...

Ayant enfin encaissé leur chèque, les garçons foncent chez Tower pour acheter... des disques. Slash rafle tous les Grateful Dead (*"Il y avait des têtes de mort plein les pochettes"*, s'excusera-t-il plus tard). Plus futé, Axl achète 1300 dollars de CD, de Slayer à Wham!, *"pour écouter la production, les voix, les mélodies"*.

Mais l'influence majeure du bouillant hurleur reste bien sûr les Lynyrd Skynyrd, demi-dieux absolus dans son Indiana natal.

Petit bonhomme barbichu et courtaud, Mike Clink est embauché par Tom Zutaut de Geffen pour produire le disque. L'homme n'aime pas finasser, faire des ronds de jambe ou perdre du temps. Très vite, il met au point sa stratégie avec le groupe : pas de drogue durant les enregistrements. Incroyablement, les cinq voyous quelque peu impressionnés acquiescent, remplaçant au passage les poudres diverses et variées qu'ils engloutissent en dehors du studio Take One de Burbank par une légendaire consommation de Jack Daniel's.

Selon le manager de l'époque, Alan Niven : *"Clink a fait un boulot fabuleux. Je ne vois pas quel autre être humain aurait eu la patience de se colleter ces dingues."*

Mike Clink tient ses troupes avec un gant de fer (il produira ensuite Megadeth). Il encourage les garçons à jammer et, dès août 1986, l'enregistrement commence : *"J'ai essayé de jouer à l'instinct. Très vite, il m'est apparu que le groupe jouait mieux quand les mecs étaient tous ensemble, et j'ai essayé de les forcer à risquer la prise unique, les faisant répéter jusqu'à ce qu'ils trouvent l'équilibre. Ensuite j'enregistrais Les Guns, c'était un truc instinctif. On ne pouvait pas les séparer."*

Duff se souvient de longues répétitions : *"On jouait tout le disque deux fois par jour et quand on nous disait :* 'Ça tourne', *putain, on faisait gaffe."*

Sans doute est-ce là le secret de la puissance kérosène de cet album surpuissant. L'autre étant la qualité des chansons, mûries sur scène lors de gigs houleux et tournées rocambolesques. Axl chante merveilleusement : il peut faire cinq voix différentes, les mélange, les entremêle. Et Slash est un grand guitariste qui a beaucoup écouté Jimmy Page et Angus Young. Izzy, Duff et Steven Adler sont une bonne rythmique, punk et stonienne à la fois. Les Guns N'Roses sont un shaker universel. A écouter leur disque, on retrouve intactes les échardes du meilleur rock, de MC5 aux Monkees (clin d'œil à "I'm Not Your Stepping Stone").

"Sweet Child O' Mine" est bien sûr présenté au producteur. C'est un peu de brise au milieu du tir de barrage meurtrier du disque, tous ces rocks implacables, "It's So Easy", "Nightrain", "Out Ta Get Me".

Mike Clink sait d'emblée qu'il tient un monstre avec cette ballade : *"Ils me l'ont jouée une fois, j'ai eu la chair de poule. On l'a évidemment enregistrée en une prise."* Le batteur Steven *PopCorn* Adler attribuera à cela le succès de la chanson : *"Celle-là, on l'a jouée pour de vrai."*

Mais de fait, tout le disque raconte une histoire que l'Amérique attendait de pied ferme : celle des fugueurs du Midwest venus zoner à Los Angeles à la recherche de sexe et de drogue, de purs voyous avec le glam metal au ventre et l'envie forcenée d'en découdre avec la planète rock. Il fallait une finale hors pair au disque. Si le onzième titre marque l'essoufflement ("Anything Goes" et son solo de vocodeur qui rappelle Peter Frampton), le grand final imaginé par les hobos est un véritable feu d'artifice : six minutes de blues sexuel torride, "Rocket Queen", déchaînement viscéral au milieu duquel on entendra une groupie en activité horizontale, enregistrée selon la légende *à l'insu de son plein gré* alors qu'Axl ou un roadie la besognait sur le canapé du studio.

Dès sa sortie, le disque déclenche les foudres des comités de parents d'élèves. La première pochette d' "Appetite For Destruction" est un superbe tableau du peintre californien déjanté, Robert Williams. Les associations de Mères de Famille goûteront assez peu le recto représentant un robot s'apprêtant à violer une innocente en socquettes immaculées. N'importe, le disque est lancé. Près de vingt ans après, les notes de pochette restent un must : *"Merci à ceux qui nous ont tant appris en essayant de nous sodomiser financièrement, merci à ceux qui n'ont rien compris, profs, curés, flics et vieux cons"*

Première parution
1987

Depuis le 12 décembre 1994, date de la sortie d'une reprise de "Sympathy For The Devil" pour la BO du film "Interview Avec Le Vampire", on est sans nouvelle des Guns N' Roses.

Pixies

"Doolittle"

4AD/ Beggars Banquet

Here Comes Your Man
Pixies
Into the White

Depuis 1993, régulièrement, l'actualité apporte une moisson de projets quelque peu ratés dont Rock&Folk, comme tous les journaux rock de la planète, rend compte avec un respect et une déférence inouïs, dépensant des trésors d'intelligence et de gentillesse pour convenir avec le lecteur que *"c'est pas génial, mais c'est le disque d'un ancien Pixies..."*.

Ce qui semble tout autoriser donc : les albums solo intrépides de Frank Black débordant perpétuellement le marché, les Breeders, etc. Trop. Cette forêt cache l'arbre originel, celui dont tout est parti : les Pixies.

Un quatuor qui inventait beaucoup de choses à la fois. Raccourcissant avec brio le chemin de traverse punk-pop, le combo de Boston est le premier d'une longue lignée de formations qui ne sauraient pas jouer un "Johnny B Goode" si leur vie en dépendait. La génération précédente avait été la dernière arrosée par le rockabilly dépassé, démodé, abandonné car trop difficile à maîtriser, retardant la furieuse envie d'en découdre de ces morveux mythiques. Gros Francis, l'étudiant anthropologue au four et au moulin, riffe comme un malade, ahanant de scabreuses historiettes, vignettes d'ambiance, un peu comme une BD de Daniel Clowes, ce style faussement réaliste mais définitivement noir et blanc. Car non contents de ne rien connaître au rock'n'roll, les Pixies cultivent un son d'une bizarrerie absolue, son qui réfute les vieux systèmes stéréo bourgeois pour prendre sa juste ampleur sur une minichaîne surgonflée dans les basses ou, mieux encore, sur ghetto-blaster. Totalement adaptés donc à l'époque, les Pixies sont le premier signe d'un raz de marée artistique. Alors que Sonic Youth désapprend savamment à jouer, les Pixies ignorent totalement la case solfège, répète, blues et country pour s'installer au présent, avec des ambiances garanties, des succédanés de beatlesseries, le tout joué avec dextérité de petit paon (Joey Santiago). Il n'en fallut pas plus que ce disque dense et court (trente-huit minutes) pour prouver à Nirvana, Nine Inch Nails, Manson, Smashing Pumpkins, Weezer et Placebo qu'avec un minimum de bagages, on peut voyager loin, poings dans les poches, sifflotant des "Here Comes Your Man" dans le soleil couchant.

Debaser
Tame
Wave of Mutilation
I Bleed
33
Doolittle
PIXIES
Here Comes Your Man
Dead
Monkey Gone to Heaven
33
PIXIES
Mr. Grieves
Crackity Jones
La La Love You
No. 13 Baby
There Goes My Gun
Hey
Silver
Gouge Away
Made in England

Faraud, cet album mythique est remarquablement ignoré par les Anglais et leur presse pourtant jamais avare d'un référendum ou d'un nouveau classement fédérateur. Normal : c'est en France que les Pixies avaient trouvé leur place forte.

Au long cours de la conversation ininterrompue qu'il mène avec Basile Farkas depuis des années, Black Francis s'est laissé aller à quelques économes confidences sur le making of de l'album "Doolittle" : *"A l'époque de 'Surfer Rosa', nous disposions de 10 000 dollars pour l'enregistrement. Pour 'Doolittle', la maison de disques nous en a débloqué 60 000."* Esprit américain évacuant d'office l'aspect économique de l'affaire, le gros en vient nonchalamment à la partie artistique de l'affaire : *"4AD nous a imposé Gil Norton comme producteur. Un Anglais ! Gil Norton était beaucoup plus impliqué que Steve Albini. Il nous a fait énormément répéter avant d'enregistrer les démos puis le disque. Il nous a poussés dans nos retranchements. Et puis Norton nous a donné le son. Un son anglais bizarre des années 80, avec plein de reverb, et un coup de caisse claire aussi court que sec."*

Ce David Lovering est un sacré frappeur : tambour majeur, il maintient avec Kim Deal une pression de folie ("Crackity Jones").

Les Pixies se sentent par ailleurs capables d'assumer des riffs western traversés de bruits cosmiques idiots, véritable bric-à-brac sonique américain. *"Avec ce disque, nous nous sommes permis d'expérimenter beaucoup plus. Tout semblait permis : une chanson comme 'La La Love You' était injouable sur scène, mais l'idée nous amusait."*

L'autre secret de la fougue de "Doolittle" étant peut-être que c'est l'ultime disque des Pixies à se retrouver arrosé des dernières chansons composées au fil de ses jeunes années par le teenager Charles Thompson IV.

Revenant sur l'incroyable fougue de cet album atypique, Frank Black convient que *"comme 4AD s'occupait de tout, du graphisme des pochettes jusqu'à la localisation du producteur, nous ne faisions que jouer. D'où le côté accidentel du disque. Nous n'étions pas spécialement obsédés par le contrôle, à l'époque."* Frank deviendra de son propre aveu un tyran dès l'album suivant, "Bossanova".

Mais en 1989, les Pixies restaient de parfaits étrangers les uns pour les autres. Comme des pros : *"Nous n'étions pas amis, mais le fait de jouer des morceaux excitants* (tous signés Black Francis) *maintenait une cohésion. Chacun était conscient qu'il n'aurait pas forcément l'opportunité d'enregistrer un autre album."*

L'alchimie est là. Et la légendaire Kim Deal *("bassiste aimant Hüsker Dü* et *Peter, Paul And Mary")* y est pour beaucoup, qui peaufine un style unique, jouant de la basse comme une guitariste. Son jeu régulier, lignes de croches massives, est une composante unique du son Pixies. Qui, répétons-le, dans cette époque trouble, semble un ovni total. D'ailleurs, c'est à ce phénomène unique qu'une presse par trop pressée accole l'étiquette *retour du rock.* Mais un homme n'est pas un mouvement et Black Francis aura beau enfler comme la grenouille de la fable, il restera le dernier défenseur du fort jusqu'à l'apparition tardive de Kurt Cobain.

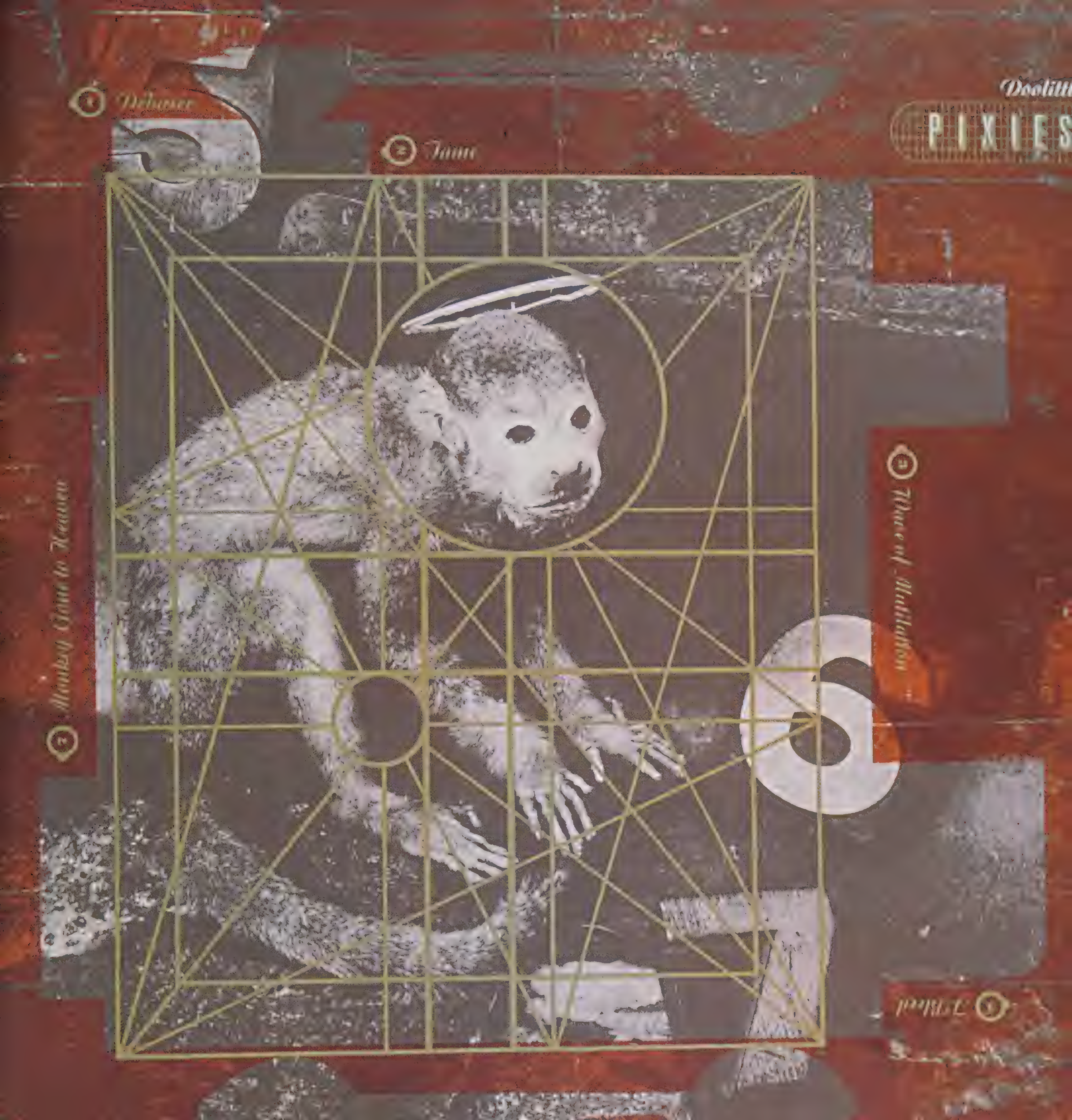
Boston n'aime pas se faire doubler par Seattle. Le split acrimonieux des Pixies deux albums plus tard fera peu de vagues aux Etats-Unis (où le groupe est resté inconnu) et soulèvera en revanche une intense émotion *européenne.* Europe qui permet aujourd'hui la reformation 2004 d'un groupe passé d'infinitésimal à culte puis légende du rock. On allait donc voir les Pixies sur les planches des plus grands festivals. Les millions offerts par les promoteurs lavant haine, jalousie et insultes. Une dernière chose : la chanson préférée de Black Francis sur "Doolittle" ?

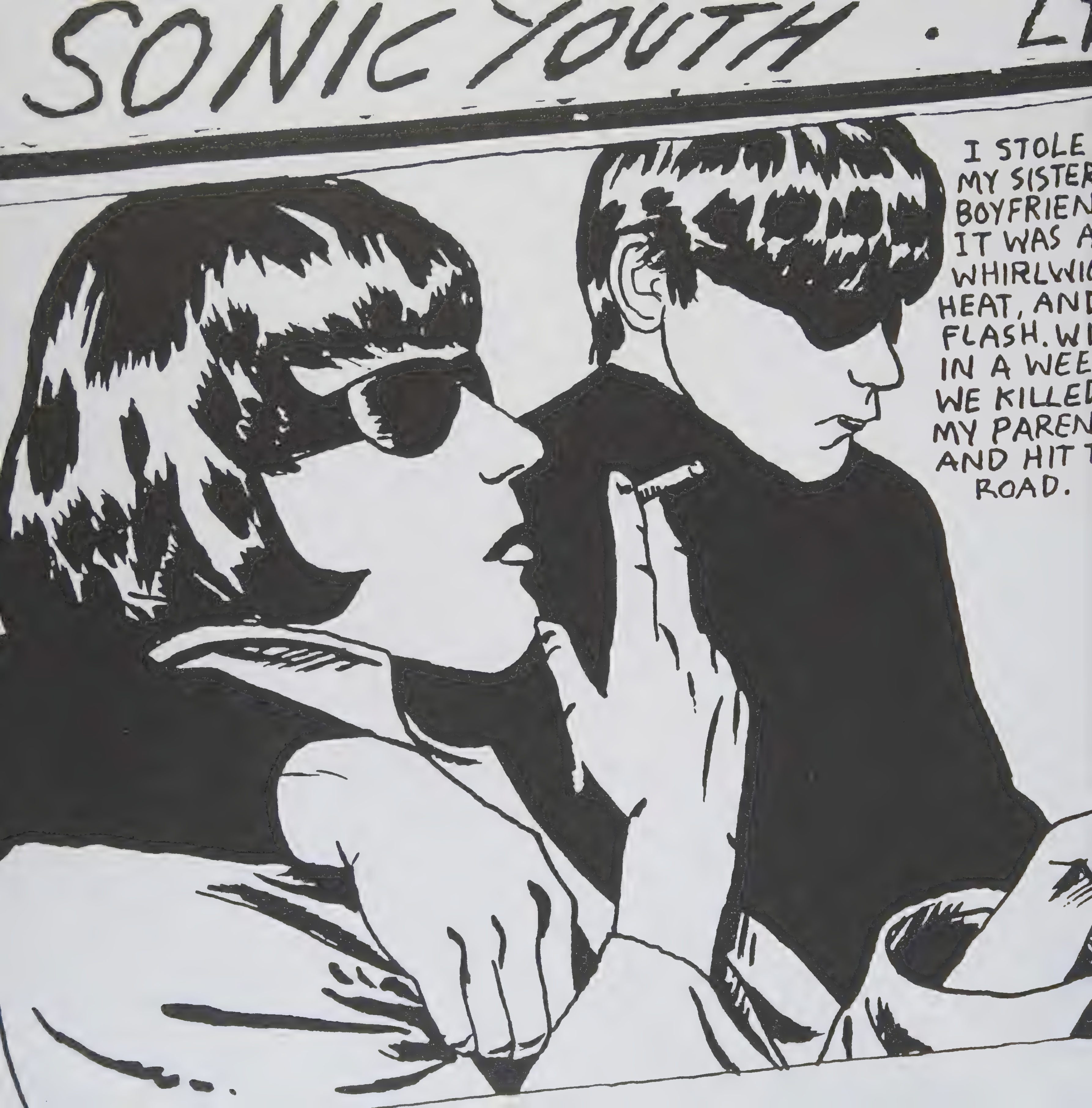
"Ma chanson préférée reste 'Gouge Away', et non pas 'Monkey Gone To Heaven' dont tout le monde a dit qu'il s'agissait de notre plus grand tube..."

Les Pixies, un groupe qui aimait que les choses soient dites.

Première parution avril 1989

Pochette signée Simon Larbalestier qui installe pour le groupe une série de pochettes animales (ici un singe empaillé).


Doolittl
PIXIES
1 Debaser
2 Tame
3 Wave of Mutilation
5 I Bleed
7 Monkey Gone to Heaven
5
6


SONIC YOUTH · L
I STOLE
MY SISTER
BOYFRIEN
IT WAS A
WHIRLWI
HEAT, AN
FLASH. WI
IN A WEE
WE KILLE
MY PAREN
AND HIT T
ROAD.

Sonic Youth

“Goo”

Geffen/ Universal

SONIC YOUTH
"Goo"
DAVID GEFFEN COMPANY
SONIC YOUTH
"Goo"

Quand l’un des chefs de file du mouvement *indépendant* signe sur une major, peut-on continuer à classer sa production au même rayon ? Ce serait la grande question des nineties. A part ça, le problème du meilleur album de Sonic Youth reste ouvert et sera à tout jamais le grain sacré dont on moud les forums Internet. Anticonformiste par essence, le public de la Jeunesse Sonique éprouve les plus grandes difficultés à se mettre d’accord sur le meilleur disque du groupe. En revanche, beaucoup se définissent comme anti-“Goo”, témoin du passage de leur groupe chéri à travers l’essoreuse Geffen, major alors célèbre pour ses Guns N’Roses.

Qu’on évoque ce disque devant Kim Gordon et, inévitablement, la blonde bassiste grimace : *“Je me souviens bien de l’enregistrement de ‘Goo’, c’est l’une des plus affreuses expériences de notre aventure. On travaillait avec un ingénieur qui avait déjà sévi sur ‘Daydream Nation’ et, croyez-le ou non, son point fort n’était certainement pas l’enregistrement des guitares. Il était fan de hip hop, avait travaillé avec Public Enemy... Mais bon, ‘Daydream Nation’ était bien sorti et nous avons renouvelé l’expérience avec lui. Comme nous venions de signer chez Geffen, le budget du disque avait augmenté. Nous avons donc décidé d’enregistrer l’album live, dans un studio. Tout cela était l’idée de ce type qui voulait, de plus, tout enregistrer en stéréo totale, des micros posés dans tous les coins. La seule installation de ces micros a pris une éternité, nous pouvions à peine bouger. Si un guitariste cassait une corde, il fallait tout recommencer* (les guitaristes de Sonic Youth jouent parfois sur leur instrument avec des baguettes de batterie, voire pire). *Du coup, je trouve le résultat raide, à l’image de ‘Titanium Exposé’* (le dernier titre)*.”*

L’histoire du disque commence par un enregistrement de démos pour un album intitulé “Blow Job ?” (titre de travail du morceau “Mildred Pierce”). Jim Waters enregistre, assisté de Jay Mascis. Tout “Goo” existe en démos, sauf “Scooter And Jinx”. Certains morceaux ne passeront pas la sélection finale (“Lee Number 2”) mais, tout le monde en conviendra, “Goo” définit toutes les directions que vont explorer les Sonic Youth dans la décennie qui suit.

Il existe une manière bien précise de pénétrer les arcanes de la Jeunesse Sonique. Tout cet album peut être considéré comme son disque hard rock. S’amusant à parodier les travers de leur pauvre époque, les SY passent à leur centrifugeuse les styles des champions du genre. Avant-gardiste, le groupe s’est toujours amusé à faire subir le traitement maximal à des chansons historiques. Le grand public a en fait découvert le groupe sur une reprise de “Bad Moon Rising” de Creedence. Les Sonic Youth régalent leurs fans de titres d’Alice Cooper, Iggy Pop, Ramones. “Titanium Exposé” ne serait-il pas une inavouable parodie de Metallica ? “Disappearer” est la grande chanson perdue de Blue Öyster Cult. “Cinderella’s Big Score” est sans conteste le meilleur hommage jamais rendu à Stiv Bators par un groupe qui chérissait les Dead Boys... “Mary Christ” est un salut aux Stooges... Et si on aime le rap, Chuck D de Public Enemy vient entonner le refrain de “Kool Thing” (Kim aurait préféré LL Cool J, nous non plus).

“Goo” est le huitième Sonic Youth. Qui ne signe chez une major qu’après la faillite de sa maison de disques indépendante, Enigma. Les yeux dans les yeux, ses pires contempteurs reconnaîtront que les chansons assez incroyables de ce projet méritaient la production flash et gonflée de Nick Sansano et Ron St Germain dans les studios Sorcerer Sound de Greene Street. La moins étrange n’étant pas “Tunic (Song For Karen)” chantée par Kim Gordon, en hommage à la sainte idole pop Karen Carpenter, arrachée à l’amour de ses fans en 1983. C’est le début d’une vision white trash revendiquée, assumée et confirmée qui va imperméabiliser le grunge puis tout le rock américain moderne, attitude *nerdique* aboutissant aux étranges associations de Rick Rubin avec Johnny Cash ou de Jack White avec Loretta Lynn. Et que les amateurs de guitare écoutent “Scooter + Jinx”, avec 24 pistes de Thurston Moore sacrifiant aux dieux du feedback. Pour le reste, Sonic Youth, groupe le plus branché de la Manhattan anti-rock se passionne pour la pop soft dans un déluge de larsen et de feedback sauvagement mouliné par les petits princes Thurston Moore (alternate tuning) et Lee Ranaldo (attaques éclair). Pour brouiller les pistes, Kim joue de la guitare sur “My Friend Goo”, Thurston évidemment à la basse.

Déroulant le grand jeu, le groupe maintient un tempo d’enfer avec sa violence No-Wave. Kim Gordon est une grande chanteuse (sur “Kool Thing”, elle conclut le morceau en véritable vampire, retrouvant la fréquence des Banshees... la fréquence des sirènes de l’Odyssée... La sorcière ultime, en somme).

Dans le meilleur cas, le drone des Sonic Youth s’élève vers les hauteurs d’un jazz modal trépané par des guitares hélicoïdales. La rythmique vit sa vie et des guitares savamment désaccordées saturent le haut du spectre, comme une toile de Rauschenberg. Malheureusement, la structure formelle et louchant vaguement vers un format radio-mical empêche les Sonic Youth de décoller totalement. Mais on se console en regardant s’effondrer les grands bûchers de boucan bordélique (“Mote”). Sonic Youth trouverait chez Geffen un soutien inattendu en la personne de Neil Young. Le Loner les embarque en première partie de sa tournée Ragged Glory. Beaucoup de ces concerts ont lieu dans des salles de 20 000 places, les arenas. Sonic Youth se confronte donc pour la première fois au grand public (et maints sourcils se froncent). L’année suivante, les Sonic Youth seront instrumentaux en amenant Nirvana chez Geffen. Ce sont eux qui rassurent Kurt sur le monde des majors et l’engagent à franchir le Rubicon... Malheur : des bootleggers s’emparent des démos de “Goo”. Des cassettes pirates circulent dans New York... Sonic Youth sort donc son propre disque des démos de Goo (“Goo Demos”), sur le label Sonic Death en 1991. Incroyablement, les Sonic Youth ont également réalisé ou commandé des vidéos pour les onze chansons de “Goo”. Mais aucune ne parviendra à égaler l’impact du dessin de pochette de Raymond Pettibon avec le fameux texte : *“J’ai volé le copain de ma sœur puis ce fut un tourbillon, chaleur, et flash. En une semaine nous avions tué mes parents et pris la route.”*

**Première parution
26 juin 1990**

**Le saviez-vous ?
Le dessinateur
graphiste de
cette pochette,
Raymond Pettibon,
était en fait
le bassiste
de Black Flag.**

Nirvana

“Nevermind”

Geffen

NIRVANA
Smells Like Teen Spirit
COMPACT DISC MAXI-SINGLE

NIRVANA
come as you are

Lorsque Nirvana entre en studio pour défricher les maquettes de “Nevermind” en avril 1990, le fondateur de sa première maison de disques, Sub Pop, n’a aucun doute sur l’avenir des trois musiciens : *“Ils vont être plus énormes que les Beatles”*, affirme-t-il au producteur qu’il tente de courtiser, Butch Vig. En huit jours, Kurt Cobain, Chris Novoselic et le batteur Chad Channing couchent sept titres (“Lithium”, “Dive”, “In Bloom”, “Imodium”, “Pay To Play”, “Sappy” et “Polly”). Mais la rythmique piétine et la tension monte entre Cobain et le batteur, trop fin, limite jazzy. Un soir, dans un club de Frisco, Cobain découvre le groupe hardcore Scream. Le leader de Nirvana est fasciné par l’homme derrière les fûts, un certain Dave Grohl. Une audition est organisée et en deux minutes le puzzle se met en place. Pendant ce temps, Sub Pop fait circuler la cassette démo. Le 30 avril, Geffen mord à l’hameçon et offre 287 000 dollars d’avance au groupe. Puis rachète le contrat de Sub Pop (qui gardera néanmoins 2 % sur les ventes de “Nevermind”). Geffen est une major ambitieuse qui vise haut et voudrait faire produire Nirvana par un vétéran confirmé. On avance les noms de David Briggs (Neil Young) ou Scott Litt (REM). Mais Nirvana renâcle et impose Butch Vig au finish. Avant même d’enregistrer, Cobain insiste pour passer cinq jours de répète à rejouer l’album, repassant chaque titre à la moulinette, transformant les morceaux dans le feu de l’action. “Smells Like Teen Spirit” notamment est complètement réarrangé et réduit de moitié. Puis, en mai 1991, le groupe pose ses amplis chez Sound City, à Van Nuys (Californie). Le studio (l’un des préférés de Tom Petty) offre une immense pièce dans laquelle le groupe décide d’enregistrer en direct. La batterie est installée au centre, Kurt à droite, Novoselic à gauche. Les séances commencent tard, vers 14 heures et n’iront pas sans heurts. A force d’acharnement, Nirvana réussit à terminer toutes les rythmiques en six jours. Dès qu’un obstacle semble insurmontable, Kurt ordonne une pause et entraîne les autres dans des reprises survoltées de vieux standards de Black Sabbath, Aerosmith ou Alice Cooper. Chaque nuit, le groupe fonce à Hollywood pour *lâcher la vapeur*. Novoselic descend d’énormes quantités de Jack Daniel’s, tant et si bien qu’une nuit sa conduite erratique lui vaudra une arrestation immédiate. Ne sachant pas conduire, Kurt et Dave abandonnent le van et marchent trente kilomètres pour rejoindre leur hôtel.

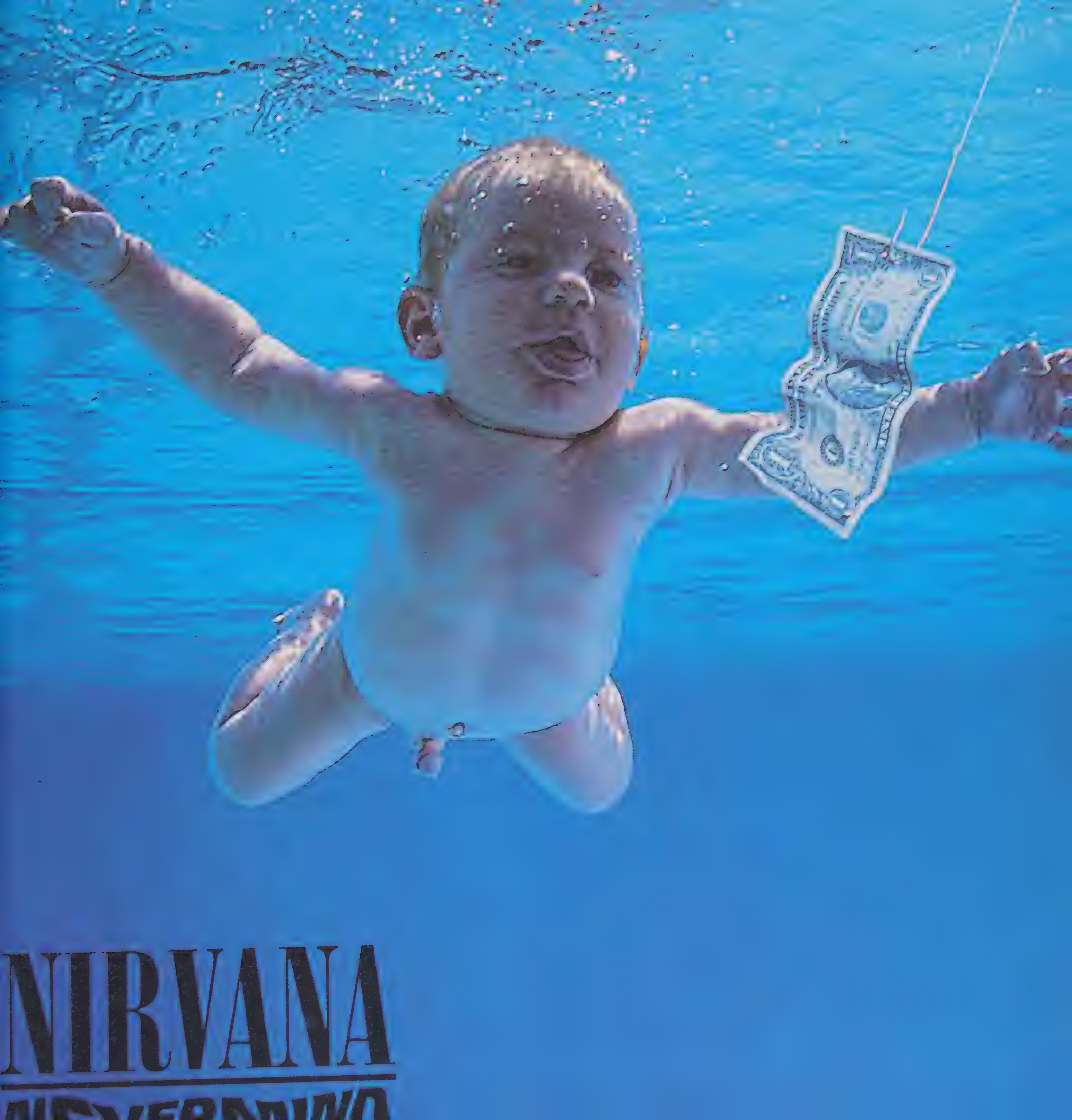
Très vite Butch Vig va découvrir la face sombre de Kurt Cobain qui plonge régulièrement dans la mélancolie, reste prostré des heures et refuse de réenregistrer ses guitares au nom de *“l’éthique punk”*. Armé d’une guitare Mosrite pour gaucher et d’un simple ampli Mesa Boogie, le récalcitrant chanteur ne parvient pas à se plier aux exigences de la production. D’où cette impression de fulgurance qu’exsude “Nevermind”. Après des années de *heavy metal circus*, le trio réinsuffle une saine urgence et une virulence diaboliquement garage dans le rock. Tout dans le disque semble avoir été jeté au hasard, sans le moindre calcul. Kurt expliquera notamment que pour lui le riff de “...Teen Spirit” est incroyablement *“con, un croisement entre ‘Louie Louie’ et le ‘More Than A Feeling’ de Boston, tout ça pour rendre hommage aux Pixies”*. Les voix de ce hit imparable sont enregistrées en trois prises — Vig combinera les meilleurs couplets de chaque, Kurt refusant tout net de se prêter à un quatrième essai. Pour “In Bloom”, le groupe reprend à son compte le vieux procédé de Black Sabbath (réaccorder les guitares deux tons au-dessous pour obtenir un son *“de totale malédiction”*). Pour “Come As You Are”, la basse nécessitera de longs réglages, passant par d’étranges pédales d’effets. Dégoûté par ces afféteries, Cobain chante les voix une fois et claque la porte du studio. Cette prise unique est celle du disque. A l’époque des démos, “Breed” s’intitulait “Imodium” (du nom d’un médicament anti-émétique). Ce titre est une explosion stoogienne, une défenestration totale, guitare déchiquetée à droite, batterie démolissant tout à gauche. Les voix sont un sommet de rage punk : *“Je m’en fous”*, glapit quinze fois Kurt avant de hurler *“Ça m’est égal”* puis *“J’ai peur”*. Tout se termine sur cette énigmatique déclaration : *“On s’en cogne si on n’a pas de cerveau.”* “Lithium” sera l’un des moments les plus difficiles de tout l’enregistrement. Chanter ce titre laisse Kurt épuisé, vidé, dans un semi-coma. “Polly” est la version démo enregistrée dans le Wisconsin en une prise nocturne extrêmement tardive. “Territorial Pissing” est le grand brasier punk. Enregistré avec la guitare branchée directement sur la console, ce titre deviendra la finale incontournable des concerts de Nirvana, le moment où le groupe libère ses penchants radicaux, torture et détruit ses instruments.

“Bleach”, le premier Nirvana avait été enregistré en 30 heures pour une facture de 606,17 dollars. Pour mettre bas “Nevermind”, Geffen débloque quelque 65 000 dollars. Ce qui n’empêche pas Kurt de renâcler lorsqu’une chanson comme “Drain You” demande plus de trois prises. Pour “Lounge Act”, le guitariste s’offre le luxe de tester un nouvel ampli, le classique Vox AC30. “Stay Away” est un vieux titre écrit par Cobain avant même sa rencontre avec Novoselic, lorsqu’il jouait avec les futurs Melvins dans le groupe Fecal Matter. Le hurlement final de Kurt (*“God is gay”*, *Dieu est homo*) provoquera force froncements de sourcils indignés dans la majorité silencieuse. Sur “On A Plain”, une des chansons les plus mélodiques de “Nevermind”, Dave Grohl est enfin autorisé à chanter les harmonies derrière Kurt. Le finale, “Something In The Way”, chanson apaisée, sera enregistré au prix d’incroyables souffrances et finira par être capté live, dans la salle de contrôle du studio, avec un Cobain mélancolique, enfoncé dans un canapé, seul avec sa guitare acoustique. A sa demande, Butch Vig ajoutera une partie de violoncelle jouée par Dirk Canning, mari de la L7 Dee Plakass. Un treizième titre ravageur (“Endless, Nameless”) est planqué à 13 minutes 50.

Soucieux de rendre ce fracas le plus commercial possible, les gens de Geffen proposent de faire remixer les bandes brutes par divers grands noms du rock US. Cobain choisit Andy Wallace dont la production de Slayer ne l’avait pas laissé indifférent. Mais l’homme de l’art reconnaît n’avoir presque rien eu à faire, *“tout étant là”*. Le jour de sa sortie, “Nevermind” se vend à 50 000 exemplaires. MTV passe le clip de “...Teen Spirit” en rotation lourde et l’album est n°1 le 11 janvier 1992. Il continue de se vendre et a dépassé les douze millions d’exemplaires. *“Ce dont on ne s’était pas rendu compte dans la folie de l’enregistrement*, rumine sobrement Butch Vig, *c’est l’impact qu’aurait ce disque. ‘Nevermind’ a signé l’arrêt de mort de la scène metal. Immédiatement, toutes les maisons de disques se sont ruées à Seattle pour signer tous les groupes de la ville. Malheureusement — ou heureusement — il n’y avait qu’un seul Nirvana...”*

Première parution
24 septembre 1991

“Je ne veux pas me projeter dans l’avenir, mais je ne me vois pas en train de jouer ces chansons dans dix ans.”
KURT COBAIN, 1994


NIRVANA

rage against the machine
PARENT
ADVISO

Rage Against The Machine

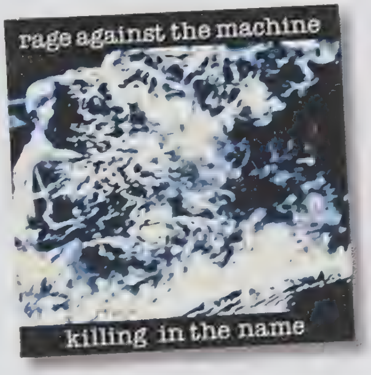
"Rage Against The Machine"

Epic/ Sony Music

2
RAGE AGAINST THE MACHINE
1
RAGE AGAINST THE MACHINE

Certaines personnes ne se lassent pas de le répéter : pour eux, le rock'n'roll parle d'une chose, d'une seule : rébellion. Qu'elle soit adolescente ou le fruit d'un réel agenda politique. Si c'est vrai, alors le premier Rage Against The Machine pourrait bien être le meilleur disque de tous les temps.

Basé en Californie, le groupe possédait l'art de soulever la conscience des auditeurs (et les duvets sur la nuque). On a souvent qualifié cet album d'incendiaire. Et très réellement, Zack de la Rocha ne chante pas. Il hurle, apostrophe, prêche et revendique. Il tonne contre la censure, se souvient du génocide Peaux Rouges et constate avec une précision journalistique que notre civilisation est lancée dans une course désespérée, fonçant à pleins pistons vers l'abîme. Depuis Public Enemy, on n'avait pas entendu pareille férocité. Qu'un guitariste sidérant tresse des riffs techno-métalliques derrière le hurleur ne gâchait rien.



Au début de l'exploit RATM, il y a une petite cassette. Simple démo publiée à compte d'auteur sur laquelle on trouve douze chansons. Certaines seront reprises telles quelles pour l'album ("Bullet In The Head"), d'autres seront abandonnées ("Auto Logic", "The Narrow"). Très à l'affût, les majors font grimper les enchères. Epic fait une offre non refusable. Les musiciens rétorquent par la demande d'une liberté artistique totale. C'est ce que Morello appelle *"la théorie du 100 %"* chère au groupe. Textes, pochettes, clips, le groupe conserve sa liberté à cent pour cent. Epic signe, aveuglément : en fait, le groupe n'a donné que deux concerts.

Du côté de Rage, on s'étonne de cette foi aveugle du label. Aujourd'hui encore, Morello rappelle : *"Ce disque était totalement radical, politiquement et musicalement. Il semblait improbable qu'une radio, même rock, en diffuse jamais le moindre morceau. Et il y avait tellement de rap dans les voix qu'on pensait être rejetés par le clan metal."*

Le groupe entre en studio sans la moindre expérience. Epic détache donc le producteur Garth Richardson, homme du sérail. Les premiers jours ne vont pas sans friction. Richardson trouve que Morello joue trop vite et ralentit digitalement les parties de guitare de cinq millièmes de seconde. Mais très vite le quatuor impose sa vision et le producteur obtempère. Dès lors, l'enregistrement vire à la farce et l'homme d'Epic subira moult plaisanteries abominables, Tim C, le bassiste, arrosant régulièrement le fauteuil du producteur à l'essence à briquet avant d'y jeter négligemment une allumette

D'où le son curieux de cet album à la fois très pro, glacial, laissant de jeunes chiots s'ébrouer dans des hommages velus à Black Sabbath ("Take The Power Back"). Pour ses débuts, RATM se trouve d'ailleurs trop rigide, coincé par l'ampleur de l'enjeu. L'énergie ne parle pas librement... Du coup, un soir le groupe organise une grande fête au studio Sound City. L'idée est idiote mais le studio, légendaire. C'est là que Fleetwood Mac a enregistré l'abominable "Rumors" et Nirvana le sublime "Nevermind". La bière coule, les joints tournent, deux des musiciens se rasent le crâne, les magnétos enregistrent.. C'est au cours de ce petit concert improvisé que Richardson récupérera les bases des cinq meilleurs morceaux de "Rage Against The Machine" (en gros, tous ceux qui se terminent sur une pêche carrée, concise, brute). Fiers de leur message politique, les Rage entassent les riffs pliés à coups de vérin, malmenant des rythmiques grondantes, proches dans l'esprit des derniers jours du Zeppelin, lorsque Bonham et Jones dégageaient assez de puissance pour illuminer une ville moyenne et sa proche banlieue ("Settle For Nothing", "Freedom")

Grande question : Morello a-t-il inventé un style ? Réponse : oui, le sien. A l'instar d'un Keith Richards, on perçoit très bien son point de départ, on sent aussi qu'il sera toujours seul à l'arrivée Personne ne jouera jamais comme Morello... Il y a du zébulon fou bruitiste dans certains décrochages de larsen. Tout ici sonne nouveau, radical, en évolution. Capable d'imposer une rythmique sauvagement sudiste ("Know Your Enemy"), il peut scratcher l'instant d'après de petits riffs négroïdes qu'un James Brown apprécierait totalement. Au début des années 90, le grunge avait sonné le glas des métallos chevelus. Adieu Poison, Guns, Mötley Crüe. Place à Nirvana. Pearl Jam. Alice In Chains... Curieusement. le public de ces deux épopées antinomiques était rigoureusement le même. Des gamins éduqués, possédant sur le bout du doigt la discothèque des grandes sœurs. RATM profite de ce mouvement Ils sont radicaux, concernés, politisés. Ni grunge ni metal, ils en imposent à toutes les scènes Et à part les fans, qui à Los Angeles ne savait pas qu'Axl et Slash passaient leurs nuits à se défoncer en écoutant du rap ? Il n'en fallut pas plus pour faire de RATM le chouchou des petits Français. Alors que le reste du monde rock glosait sur ces improbables *nouveaux révolutionnaires signés sur une multinationale du loisir*, la France (comme l'Allemagne) s'emballait pour l'album. "Bullet In The Head", riffs simples, efficaces, lourdement sabbatiques porterait la bonne parole, tournant follement en radio et sur MTV.

Sur le strict plan des textes, Zack ne laisse aucune chance au hasard. Avec une logique marxiste pulsant à plein régime, il expose des slogans *("Nous devons reprendre le pouvoir")*, en appelle à l'urgence de la situation *("Si nous n'agissons pas maintenant/Demain sera trop tard")*. Puis il expose ses griefs, rehaussés d'exemples choisis, pêchés au hasard des millions d'injustices contemporaines. A part le féminisme (rires, gloussements, ricanements), tout y passe, comparaisons entre South Central et les ghettos sud-africains en prime

Pressés d'aller défendre leur manifeste sur scène, les RATM se contentèrent d'enregistrer les dix uniques chansons figurant sur l'album, ce qui veut dire qu'on évitera l'édition des 25 ans sous forme de triple CD remasterisé.

Et si Rage Against The Machine avait, quelque part, eu raison ? Quel autre groupe s'est fait interdire toutes ses chansons de tous ses albums de diffusion radio au lendemain du 11 septembre 2001 ?

Qu'on y pense en écoutant ce disque. Note de l'auteur : penser n'est pas encore illégal

Merci à Cyril *Mozzer* Deluermoz et Tom *Chopper* Morello

Première parution
10 novembre 1992

"Frederic Douglas, esclave noir fameux, parvenu à se libérer seul de ses chaînes, raconte dans ses mémoires que quand son maître disait* oui, *lui dans sa tête pensait* non. *Notre attitude de* fuck you *c'est ça. Nous entendons résister. Tout le reste c'est de la théorie."

TOM MORELLO

The Black Crowes

“The Southern Harmony And Musical Companion”

Def American

“Ce disque, *affirme Chris Robinson le chanteur, parle de liberté pour vous [illegible] de jouer dans [illegible] d'avoir [illegible].”* Il y a de la foi, dans ce discours, c'est le gospel des Noirs Corbeaux... sauf que nous sommes déjà en 1992. Le rock se porte bien, mais l'[illegible] global se morcelle et les fans de métal & de rap ne communiquent plus guère. De même, quel rapport entre Björk, les Red Hot Chili Peppers et Nirvana ? Dans ce déluge d'informations nouvelles, valse d'étiquettes et redéfinition permanente des genres, les Black Crowes font figure de champions d'un modèle rétro dénoncé voilà des années par — excusez, on y reviendra toujours — les Stones. Le premier album des Corbeaux (“Shake Your Money Maker”) fait un carton (un million de ventes) et, au cours d'une modeste tournée de trois cent cinquante concerts, les Black Crowes se produisent devant un total de cinq millions de rockers. Mais là encore, Chris Robinson ne s'énerve pas : *“Je déteste les chiffres, je préfère quand les gens parlent des riffs, des harmonies, des vibrations.”*

The Black Crowes
Remedy

“The Southern Harmony And Musical Compagnon” est enregistré à Atlanta, en Georgie.

C'est une époque faste pour le groupe, tout lui réussit : abandon de la tournée ZZ Top, rallye pour la légalisation de l'herbe. Voilà des gens sur qui on a envie de miser. L'enregistrement prend huit jours, avec toutes les bases enregistrées live, comme si le groupe donnait un concert. Robinson : *“On a insisté pour utiliser du matériel analogique, donc on entend tous les chuintements de bande et plein de sons vrais...”*

Sur leur première tentative, les Black Crowes étaient un groupe de gamins avec des chansons gonflées et une sublime reprise d'un classique d'Otis Redding. Grâce au succès du disque, ils imposent enfin leur marque et prennent toutes les décisions. Notamment celle d'embaucher Marc Ford, le guitariste de Burning Tree. Un petit surdoué, ce Ford. Tricote dru, bagarre ferme, réussit à planter des banderilles dans chaque titre avec un brio qui évoque Mick Taylor chez les Stones. La section rythmique est imparable : Steve Gorman est un batteur américain monolithique. Lors d'une tournée avec Jimmy Page, il s'appropriera les parties de Bonzo Bonham avec une grande aisance... Johnny Colt n'est pas le plus grand virtuose des bassistes mais il fait tourner la machine et trouve toujours des sons amusants pour son instrument (“Sting Me”). Vieux routier du rock et grand copain des frères, Ed Harsh taquine les ivoires.

Mais de fait, et comme on allait découvrir en rejoignant en tournée à Dallas le groupe parti défendre cet album d'anthologie, The Black Crowes est tout sauf une démocratie. Les leaders supremo sont deux frères ennemis, Rich à la guitare et Chris au chant — comme chez Oasis, pareil. Ce sont eux les patrons, eux les stars et ils multiplieront les changements de personnel jusqu'à ce que tout le monde comprenne.

Alors pourquoi parler ici de ce disque ? Parce que de toute sa décennie, c'est le meilleur [illegible] d'album de rock américain. George Drakoulias le producteur s'est surpassé : le son du disque est remarquable. Rarement groupe de rock a mieux sonné. Sans être rétro, les Black Crowes refusaient toutes les étiquettes (metal, grunge, indie) pour “[illegible]”. Issus d'une famille de musiciens, les deux Robinson avaient un amour disproportionné pour le rock et les drogues. On sent bien, en écoutant leur disque, qu'ils ont eu toutes les bonnes références musicales, écouté Sam Cooke, Faces et Irma Thomas et que, pendant ce temps, la roulette ne chômait pas. Par un de ces clins d'œil taquins dont l'histoire n'est pas avare, les deux frères se retrouvent pratiquement tout seuls à défendre le grand feel du rock délaissé par les grunges. Ce qui leur vaudra l'amour des rockers et leur présence dans ce livre.

Et si, par la suite, les drogues allaient prendre la direction des opérations (“Amorica”), ce disque offre leurs meilleures chansons de tous les temps. “Sometimes Salvation” est une [illegible] groovy qui n'aurait pas déparé la discographie des Allman Brothers. “No Speak No Slave” est pratiquement une résurrection des Stooges, sans Iggy, mais avec un culot monstre.

On nous pardonnera de ne pas essayer de mettre à plat les thèmes de cet album. De quoi parle “No Speak No Slave” ? Chris part du chant du coq à l'aube pour glisser sur une mère qui meurt sans revoir son fils unique, la pauvre, et *“[illegible] s'il vous plaît.”* Prosopopée que l'auditeur aura tôt fait de classer à la rubrique *[illegible]*. Plus loin, Robinson vend la mèche : *“[illegible]”*. Entre Bob Dylan et Douglas Copland, entre les poètes rock'n'beat et la génération X, il fallait vraiment la gorge d'airain de Chris Robinson pour faire passer le message. Qui était encore tout simple : il reste des kids en Amérique. Seul Keith Richards, prince noir des toxicos et homme de malin conseil, avait élevé des objections. De toute la planète ravie, il avait été le seul à pressentir ce que cette musique miraculeusement retrouvée et redonnée vive voulait dire, au final.

Pour Keith, en 1992, *“les Black Crowes sont du [illegible]”*. Phrase bizarre, formule sibylline tombée de la bouche d'ombre du juge ultime en matière rock'n'rollienne. Quelle en était la signification ? Aujourd'hui, tout le monde a compris, la boucle est bouclée. Les Black Crowes se sont dissous dans la haine, reformés dans l'indifférence. Reste ce disque, leur classique.

Première parution
1992

“C'est quoi cette fascination des Américains pour la forme et la santé ? C'est un vieux plan aryen, mec ! Quant au sida, bien sûr qu'ils veulent pas le guérir, c'est trop beau pour eux, ‘arrêtez de baiser, vous allez mourir’. A se demander si c'est pas un coup monté, au départ.”

CHRIS ROBINSON

The Black Crowes
The Southern Harmony and Musical Companion

Jeff Buckle
GRACE

Jeff Buckley

"Grace"

Columbia/ Sony Music

JEFF BUCKLEY
FORGET HER

Dès les premières heures de 1993, la mafia internationale des rock-critics bruissait de rumeurs extatiques à propos du fils de Tim Buckley, jeune homme à la voix de rossignol qui pouvait tenir en haleine à lui tout seul le public du club Sin-é, proposant un folk impérial, superbe de candeur, reposant sur un organe aussi charmeur que totalement unique Le buzz était énorme. Certes il y eu quelques cahots : dès 1992, une première association de Buckley avec l'ancien guitariste de Captain Beefheart, Gary Lucas, avait laissé deux joyaux en démo ("Mojo Pin" et "Grace") mais s'était achevée en cul-de-sac. Réinstallé à New York dans un quartier branché, Buckley signe chez Columbia et entreprend de réunir *"le groupe parfait"*. Le bassiste Mick Grondhal avait vu Jeff jouer dans une cave de l'université de Columbia. Une rencontre fortuite dans un bar de New York mène à une jam *"jusqu'à deux heures du matin*, racontera Buckley, *heure à laquelle je me suis rendu compte que personne d'autre que ce type ne pouvait donner autant de sens à mes chansons'* Le batteur Matt Johnson est recommandé par des amis. Non seulement il possède une frappe américaine, solide, concise, nerveuse, mais il s'avère lui aussi capable de comprendre le sens des chansons, de les soutenir sans les écraser. L'art de Jeff Buckley était fragile, et il fallut quatre semaines de répétitions avant d'envisager les séances de "Grace" dans la région de Woodstock. aux fameux studios Bearsville. Nous sommes à l'automne 1993 et le très notoire Andy Wallace (Soul Asylum, White Zombie) est choisi comme producteur. Sept chansons sont enregistrées sans effort apparent — Jeff remercie Andy dans les notes de pochette pour *"avoir su écouter"* — puis trois reprises suivent (dont le magique "Allelujah", formidable hymne à la musique de Leonard Cohen, et le "Corpus Christi Carol" de Benjamin Britten). Ici surgit un nouveau comparse : le guitariste Michael Tighe, véritable demi-frère, double jumeau de Buckley, qui cosigne avec lui l'impalpable "So Real" avant d'être admis dans le groupe

"Grace" est un album surréel qui allait prodigieusement agacer les Américains. Dans plus d'une méchante chronique locale, on se gausserait de ce jeune prodige *"passionné par lui-même* qui évoque pour certains *"Robert Plant et Frank Sinatra jammant avec Pearl Jam'* La description est courte mais en dit long sur l'incapacité américaine

En France. éternelle terre d'accueil des maudits, on saurait discerner l'ivresse des grains de fiel et on réserverait à Jeff Buckley un asile délirant. Double disque d'or, Buckley se retrouve sacré Grand prix de l'académie Charles Cros 1995, rejoignant ainsi Edith Piaf, Jimi Hendrix. Joni Mitchell et Robert Wyatt dans un panthéon qui n'était pas pour déplaire à ce fils de poete overdosé

Depuis le 29 mai 1997, date de la noyade de Jeff Buckley dans le grand fleuve boueux, son étoile n'a cessé de monter et briller dans ce qu'il faut bien appeler le firmament du culte franco-français. Par-delà l'incompréhension crasse de ses compatriotes, Buckley développait une nouvelle musique, un art de l'absolu, totalement sur le fil du rasoir, plongeant avec un enthousiasme frénétique dans ce qu'on pourrait appeler une moderne serre de fleurs du Mal Tout "Grace", avec ses guitares tour à tour roides, puis cristallines, puis fulgurantes (méthode Television), sa rythmique si lourde que plus d'un chroniqueur pressé (encore) évoquera John Bonham, appartient par ses envolées vocales uniques à l'artiste qu'était Jeff Buckley Un personnage volontaire, mystique, sûr de sa trajectoire — en cas de doute, écouter "Eternal Life", que Robert Plant n'écrira hélas jamais — incapable d'éviter ce sinistre destin, revendiqué depuis la première chanson naïvement écrite à treize ans, forgée ensuite à l'écoute de Bob Dylan, Robert Johnson, Thelonious Monk.

On a énormément glosé sur la filiation *Buckley/Buckley* et le rapport *Tim/Jeff*. Jeff Buckley n'a jamais connu son père (mort avant sa naissance). Humblement on écrira ceci : à la fin de sa carrière, Tim Buckley prenait toujours des risques... techniques. Et vers la fin de sa vie, la voix de Tim Buckley semblait un instrument à la recherche d'un peu d'émotion. Sur "Grace", Jeff, qui a hérité de l'incroyable palette vocale de son père et pourrait en faire n'importe quoi, se force à graver à la pointe sèche des formes concrètes, hypnotisant au passage l'auditeur, retrouvant les meilleurs accents psyché de l'axe Beatles/Doors ("Dream Brother") ou dans le morceau éponyme, délicate construction rappelant les compositions Jack Bruce Pete Brown. Avec une intelligence musicale prodigieuse, la voix androgyne mais totalement masculine à la fois de Jeff Buckley propose des titres qu'on peut allègrement fredonner ("So Real") lorsqu'ils ne définissent pas de nouveaux standards exquis de la soul ("Lover, You Should've Come Over"). La production du disque, totalement numérique (DDD, disait-on à l'époque), peut aujourd'hui encore sembler fatigante à l'extrême. En réduisant les aigus de quelques degrés, on pénètre "Grace" avec d'autant plus de facilité

PS : Jeff Buckley apparait également sur énormément de projets, tous éminemment sympathiques et bien choisis. On peut l'entendre swinguer comme un fou sur "Jolly Street" (album des Jazz Passengers en 1994). Il a posé des voix ténor sur le disque de John Zorn "Cobra Live At The Knitting Factory" en 1995. joue de la basse six-cordes électrique sur l'album "Admiral Charcoal Song" de Rebecca Moore, chante des chœurs sur un titre de l'album de Brenda Kahn "Destination Anywhere", chante sur le disque de Patti Smith "Gone Again" (BMG), se retrouve sur "Kick Joy Darkness", album hommage à Jack Kerouac (Ryko). lit "Ulallume-a Ballad" sur un disque parlé en hommage à Edgar Allan Poe ("Closed On Account Of Rabies". Mercury US). On peut mettre un peu de bonheur dans sa vie en cherchant à se procurer tous ces enregistrements

Première parution 23 août 1994

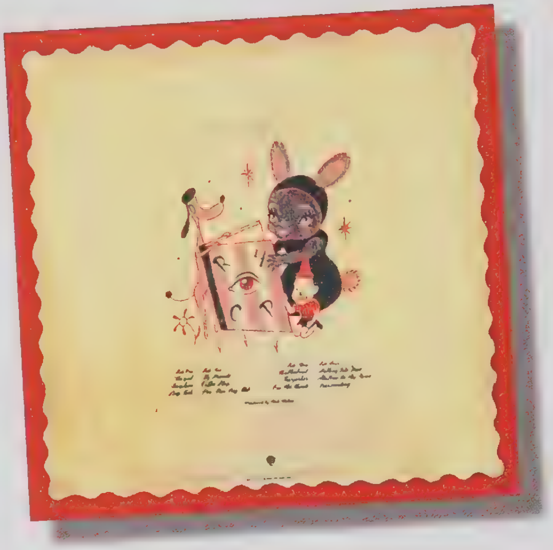
"Pour jouer dans les grands festivals un jour, j'ai ce rêve, j'aimerais un grand orchestre qui ferait croire aux gens qu'ils ont pris un mauvais acide, une sorte de cabaret où je chanterai des chansons de vingt minutes que personne ne connaît, et d'autres de trente secondes, des covers..."

JEFF BUCKLEY

The Red Hot Chili Peppers

“One Hot Minute”

Warner



Les Red Hot au bord du gouffre, *encore.* La gloire leur était tombée dessus sur la foi d’un tube atypique (“Under The Bridge” mélancolique ballade). Ensuite ce fut le grand roller coaster. Flea : *“Soudain on jouait en tête d’affiche dans tous les Bercy, soudain on nous trimballait aux Grammy en limo — tout ce dont rêvent tous les groupes.”*

Mais les Red Hot ne faisaient rien à moitié et le rêve allait s’achever en cauchemar avec cette veejette de MTV portant plainte pour viol, Kiedis flirtant avec l’héro, John Frusciante total accro au crack, fumant derrière son ampli sur la scène du Zénith et disparaissant raide pour le compte en pleine tournée japonaise.

Tournée que les Red Hot terminent en carbonisant trois guitaristes d’affilée, trois impétrants retenus après *“l’audition d’un millier de bretteurs”* (selon Kiedis atterré). Considéré comme mort, le groupe explose. Flea restera couché chez lui près de six mois, pleurant comme un bébé jour et nuit, incapable de retrouver le sommeil. Peu de gens à Los Angeles parient sur un éventuel come-back du groupe lorsque Dave Navarro, 28 ans dont sept dans Jane’s Addiction, offre de sauver l’affaire.

A ce titre, “One Hot Minute” est un disque bizarre, étonnant. Tel le preux de la six-cordes, Navarro va redonner force, confiance et joie au groupe. Véritable superhéros, il accepte de donner son premier concert avec les Red Hot à Woodstock ’94, devant six cent mille surfeurs déchaînés. Le premier titre choisi est “Fire” de Jimi Hendrix et c’est bien autour de l’ombre tutélaire du dieu de la guitare que le groupe se soude. Suivent trois mois d’écriture à Hawaii. Les garçons sortent ensemble, surfent ensemble, s’amusent et écrivent trois des faces du double album à venir.

Petit problème : de retour à Los Angeles, Kiedis succombe à ses vieux démons, fait les mauvaises rencontres et bloque sur ses textes. La mort d’overdose de son pote l’acteur River Phoenix servira d’électrochoc. Kiedis décroche et, au final, opte pour une description de ses peines personnelles dans ses textes. Le groupe fonce alors au studio Sound Factory. “One Hot Minute” est un disque conçu sur un temps phénoménalement long pour un groupe moderne : un an et demi ! Mais de fait, l’attente en valait la peine. Depuis la sortie de ce disque, les Red Hot ont trouvé leur niche et chacun de leurs nouveaux albums est resté dans les généreuses limites de “One Hot Minute”. Une production Rick Rubin. Le maestro d’American avait trouvé la clef du succès mondial en s’investissant dans la réalisation de “Bloodsugarsexmagic”. Adepte de la méditation, il aura tout le loisir de pratiquer son hobby en attendant que ses troupes se rassemblent.

Une fois en studio, Rubin doit gérer le nouveau guitariste. Selon lui *“le son Navarro est totalement orchestral, il le construit par couches de guitare posées les unes sur les autres”*. Tout l’inverse des cocottes funky qui avaient fait les nuits rouges de Hillel Slovak ou John Frusciante. Soudain, Navarro donne aux Chili Peppers la clef du son zeppelinien : riffs chromés et solos marécageux. Et tous ensemble, ils vont construire l’un des derniers (sinon le dernier...) grand disque de hard rock de l’Histoire. Selon le batteur Chad Smith : *“Avec Navarro à bord, nous sommes devenus un monstre à quatre têtes...”*

Musique ou textes, c’est également sur cet album que les Red Hot remisent définitivement leur côté *bouffons tatoués piercés en goguette* pour se mettre en danger et commencer à laisser entrevoir à leurs fans leur face sombre.

Rick Rubin s’amuse. Il peaufine une moderne parodie du “Somethin’ ” des Beatles (“Aeroplane”) mais le reste du disque est un festival de guitares incandescentes, millefeuille fuzzy, wah-wah. Navarro explose littéralement sur chaque fin de face (“Deep Kick”, “One Big Mob”, “One Hot Minute”, “Transcending”), quatre décollages de plus de six minutes, et toutes ces jams élastiques rappelant le vieux chaudron de sorcière de “Physical Graffiti”. Vingt titres sont enregistrés. Treize figurent sur l’album. Les singles offrent en bonus des morceaux non retenus comme “Let’s Make Evil” ou “Stretch”.

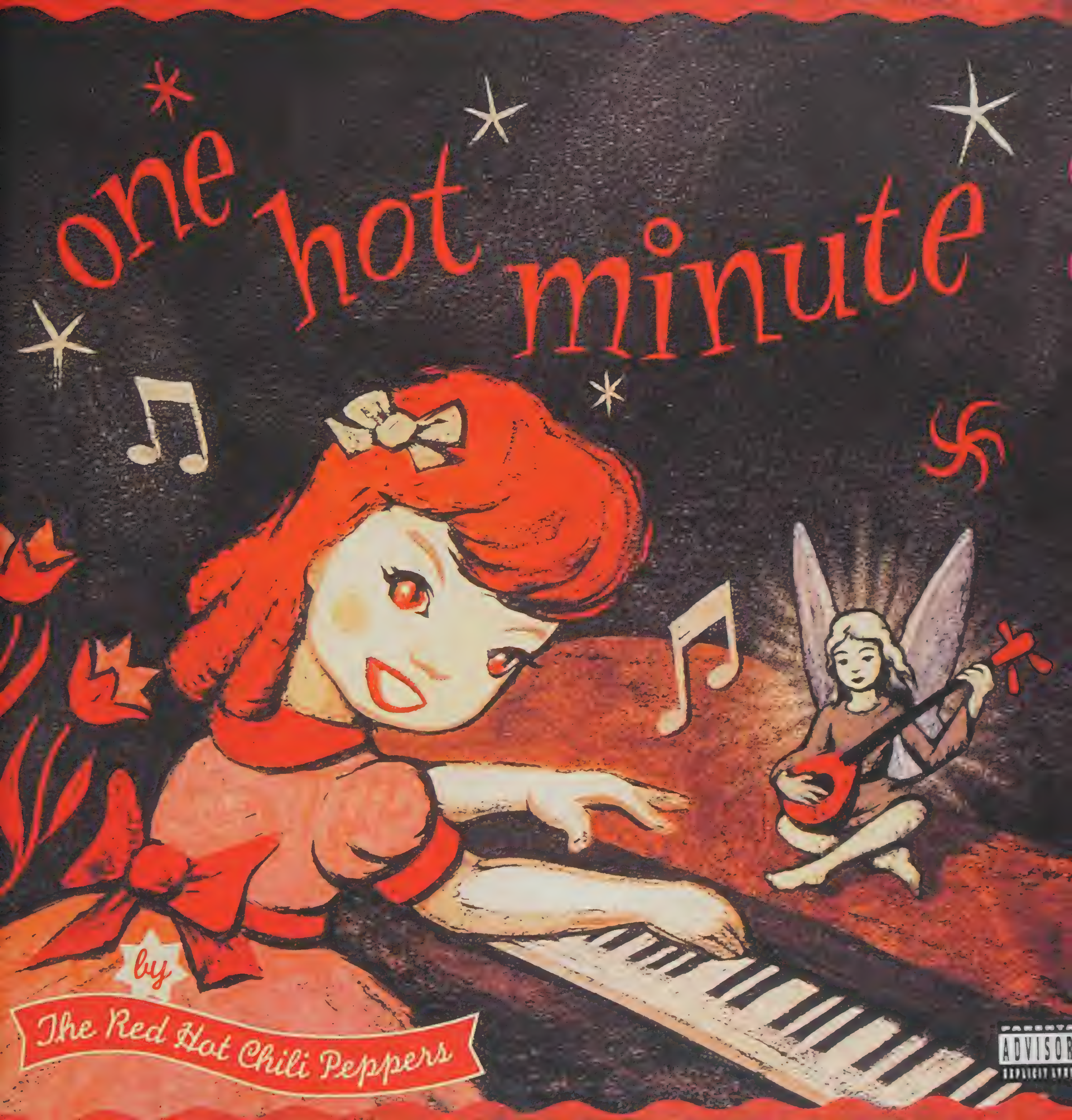
L’un des plus surprenants reste “Deep Kick” dans lequel Kiedis et Flea racontent leur grande virée teenager à San Francisco : *“Il y a dix ans, on a fait des trucs cool et des trucs dingues/Mais les Butthole Surfers ont toujours dit/Mieux vaut avoir des remords sur ce qu’on a fait que sur ce qu’on n’a pas fait.” That’s deep, dude !*

Restait à trouver un titre à ce sixième album : après de longues semaines d’errance où le disque change de nom d’heure en heure, s’intitulant “Hypersensitive” puis “Los Sensitivos” puis “Turtlehead”, “Black Fish Ferris Wheel”, “The Blight Album”, “The Good And Bad Moods Of The Chili Peppers”, le groupe opte pour “One Hot Minute” présenté sous pochette du génial Mark Ryden. Le résultat est salué par une presse en délire qui parle de *“funk à se secouer le popotin joué à une vitesse skate-punk par un groupe se découvrant une vision zeppelinienne”* et les Peppers s’embarquent derechef dans une folle tournée avec un Navarro méphitique en tutu noir au Zénith de Paris, téton piercé, soli déchirés. L’association devait être de courte durée. Le Porno For Pyros de Farrell réclamerait vite Navarro et Frusciante reviendrait à son poste avec Flea oscillant entre les deux groupes.

Des années plus tard, musardant sur toute cette expérience inouïe dans un palace de New York, Navarro confiait : *“Le drame, c’est que je me sentais toujours tout seul face aux trois autres. Personne ne m’a vraiment tendu la main, personne ne m’a aidé...”*

Première parution octobre 1995

Le saviez-vous ? L’auteur de cette pochette des Red Hot, Mark Ryden, a également collaboré avec... Michael Jackson (pochette “Dangerous”).

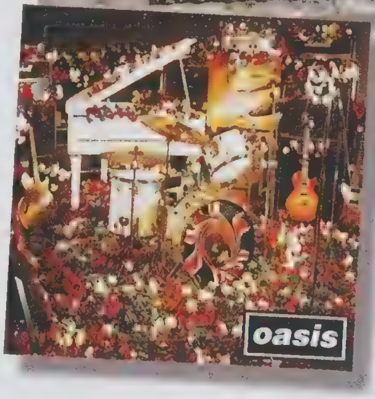

one hot minute
by
The Red Hot Chili Peppers

(WHAT'S THE STORY) MORNING GLORY ?
oasis

Oasis

"(What's The Story) Morning Glory ?"

Creation/ Sony Music



Le premier disque d'Oasis avait fait très fort : sorti en août 1994, aidé par de très bonnes critiques, il est surtout défendu par une centaine de concerts de folie et devient un petit monstre. Mais à Los Angeles, pour d'obscures histoires de dope, une bagarre éclate sur scène. Noel déchire son passeport, disparaît dans la nature et le groupe semble explosé pour le compte. Beaucoup se demandent si Oasis existe encore, mais les extraits du premier album cartonnent toujours dans les charts ("Whatever") et tout le monde convient de se regrouper au studio gallois Rockfield, le 5 mai 1995.

Changement : le batteur originel, Tony McCarroll, a été remercié. Il est remplacé par l'efficace Alan White. Sa touche magique ayant sauvé le mixage du premier album, le producteur désigné est Owen Morris, jeune ingénieur formé à l'école New Order.

Depuis des mois, Noel écrit des chansons qu'il peaufine jalousement, sans rien laisser filtrer. C'est seulement deux semaines avant les enregistrements que le guitariste compositeur fait passer aux autres un CD de démos *"à apprendre"*. Tel Pete Townshend des Who, Noel est le leader absolu. Les séances de ce que la presse anglaise haletante qualifie pour l'occasion de *"toujours difficile second album"* dureront un laps de temps extraordinairement court : douze jours. La chanson "Roll With It" est d'ailleurs couchée dès la première prise. Owen Morris se décrit lui-même à l'époque comme *"un type très en colère"*. Après dix années passées à ronger son frein, il est enfin maître à bord, producteur. Flairant l'incroyable énergie du groupe, il opte pour un enregistrement basique, sans fioritures, ni *"super production"*, ces lourds effets de studio, de cordes et de synthés qui abîmeront le disque suivant. Sûr de son fait, Noel sort de son chapeau une composition intitulée "Wonderwall". Tout de suite, Liam déteste. *"C'est du hip hop, ce truc"*, affirme-t-il à l'écoute de la démo. La chanson sera néanmoins enregistrée en six heures. Owen Morris écrit la partie de violoncelle que Bonehead joue au Mellotron, Liam termine ses voix avec aisance, en quatre prises.

Mais au bout d'une semaine, Liam est tellement content des séances qu'il ramène une nuit à Rockfield studio un groupe découvert dans un pub local. Tout le monde écoute les bandes, les avis sont partagés, très vite la party dégénère, un extincteur est vidé dans le studio. Noel surgit, découvre un inconnu grattant une de ses guitares, flippe et une scène de destruction totale s'ensuit. Bonehead : *"Là, les deux frangins pètent tout ! Ils démolissent la cuisine, arrachent les portes de leurs gonds, se déchirent les vêtements, retournent le frigo, se cognent dessus avec une batte de cricket..."* A l'aube de cette mémorable nuit, Liam a un bras cassé, Noel disparaît quinze jours...

Début juin, les séances reprennent. Noel a profité de son temps de *repos* pour boucler les textes de "Champagne Supernova" (sur lequel il invitera son héros Paul Weller à poser le solo de guitare). Trois semaines de mixage intensif et l'album est terminé. Alan McGee, patron de Creation, la maison de disques des garçons, est autorisé à écouter le résultat. En entendant pour la première fois "Wonderwall", McGee devient tout pâle : *"On va vendre des millions"*, annonce-t-il à Liam et Noel. Noel a des doutes. En premier lieu, il est persuadé que, dans la grande tradition locale, la presse anglaise en embuscade va s'acharner sur Oasis et détruire ce qu'elle a précédemment aidé à construire.

Il n'en sera rien. "Wonderwall" est un séisme. Un single comme l'Angleterre n'osait plus en rêver depuis les sixties. Porté par ce disque simpliste et la joie communicative de la *"rock'n'roll pop"*, le pays retrouve foi et ambition. Derrière Oasis, il y aura The Verve, Pulp et Coldplay. Et toute la britpop. Mais le secret de "(What's The Story) Morning Glory ?", c'est sans doute son incroyable je-m'en-foutisme érigé en règle de vie. Ce que les Oasis se permettent est inouï : piquer un riff à REM est pour eux un jeu d'enfant (il suffit de comparer "Morning Glory" et "The One I Love"). Faire rimer *fishes* et *dishes* relève du n'importe quoi dans les cercles littéraires. Mais Liam chante ça avec une candeur juvénile. Ces textes sont de Noel. Qui les écrit aux petites heures de la nuit, raide défoncé. Noel : *"...Et je me réveillais le matin et je trouvais ces bouts de papier avec des vers... putain, ça rime !"*

C'est tout cela, cette attitude hilarante après des années d'atermoiements, d'autocensure et de correction politique, qui va créer la légende Oasis et lui valoir cette armée de fans, les lads, gros buveurs, gros tamanoirs, gros footeux, la jeunesse moderne en somme. Avec un culot hilarant, les Oasis insistent pour enregistrer un morceau bonus ("Boneheads Bank Holiday") qui sera placé sur le vinyle (et non le CD comme cela se faisait partout). Juste pour faire chier. Vive Oasis.

"(What's The Story) Morning Glory ?"reste le chef-d'œuvre du groupe, son record des ventes mondiales (quinze millions d'exemplaires), l'album totalement réussi auquel les frères Gallagher seront à tout jamais contraints de se mesurer. Cela fait tout juste une décennie que les armées de fans au grand cœur qui ont craqué sur le cocktail de pop insidieuse et de rock flashy d'Oasis espèrent que leur groupe fétiche, un jour, parviendra à sortir à nouveau un disque de ce calibre... Rien n'est moins sûr, mais l'espoir fait vivre.

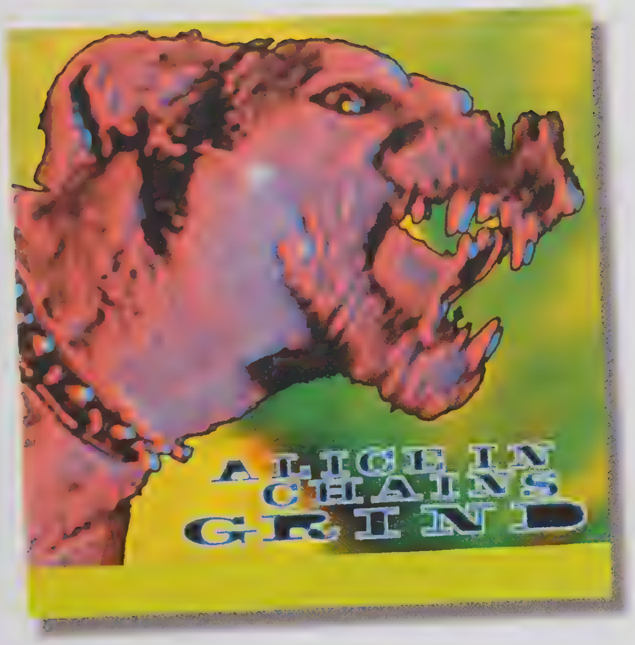
Première parution
2 octobre 1995

"Bejasus !
What kind of a
fockin' record have
you been makin'
down there ?"
MAMAN GALLAGHER
accueillant son fils
Liam (monté sur
béquilles et bras cassé)
entre deux [illegible]

Alice In Chains

"Alice In Chains"

Columbia/ Sony Music



Les rares possesseurs de l'étonnant DVD "Music Bank" (Sony) savent combien Alice In Chains était un groupe fulgurant. Une simple jam dans les coulisses du Lollapalooza voit Mike Inez (basse), Sean Kinney (batterie) et Jerry Cantrell torturer un riff stonien, percutant jusqu'à la métallisation l'accord barbelé sur lequel soudain Layne Staley se lève, mimant Jagger, hurlant de rire, trépignant dans ses jeans de cuir, une Marlboro allumée pendue au bout de son rituel gant de cuir noir. Potentiel énorme : AIC pouvait tout faire mais, en l'absence de son énigmatique chanteur... resterait condamné, cloué dans l'inactivité. Ce disque est son testament.

Avril 2002 : à tous ceux qui n'ont jamais cessé d'espérer le retour improbable d'Alice In Chains : fin de la cavale. Layne Staley est parti, enfin délivré de cette fragile coquille de chair qu'il terrorisait à grands shoots interminables, s'enfonçant dans un blizzard poudreux, noyant sa douleur d'être tombé un jour sur cette planète pour tenter de retrouver les sensations fœtales d'avant sa naissance, le 22 août 1967. Ce disque sorti en 1995, dernier sursaut d'un lent raidissement, est une triomphale réussite artistique saluée à l'époque par une rare double salve (couverture de Rock&Folk et disque du mois). L'album *du chien à trois pattes* aurait dû être celui du retour en force. Ce fut effectivement une apothéose créatrice, *"le seul disque que je me souvienne avoir enregistré"*, devait confier Staley à Rolling Stone.

Pour la France, c'est Jerry Cantrell, imperturbable guitariste métallique, qui assurait le tralala promo, confiant à Eric Dahan avoir entamé le processus créatif en janvier 1995, *"couchant sur DAT toutes les idées de riffs possibles et imaginables"*. En mars, trente chansons sont prêtes. Coup de théâtre : à la fin du mois, un Staley libéré du projet accessoire Mad Season, débarque au studio. Présent, concerné. *"Jusqu'à juillet, nous avons trié, mis en forme, construit littéralement l'album, avec ce qu'on avait de mieux."*

"Alice In Chains" donc. Pour la dernière fois, les quatre hommes réussissent à faire converger leurs étranges influences collectives. Du côté du guitariste, on pense bien sûr à Robert Fripp ("Grind"), Tommy Iommi ("Again"), Ace Frehley, Angus Young. Arrogant et vicieux, Cantrell est le grand soliste méconnu de l'épopée grunge. Désinvolte comme un autre fils de Seattle nommé Hendrix, il impose une vision malade de noirceur, *"alternant gaufrage harmonique en fusion et stridences tordues se frayant un couloir de la mort sous une pluie de larsens"* (Dahan). Jusqu'à son dernier souffle, Staley resta un vicieux chanteur glam, robotique comme l'Iggy Pop de "The Idiot".

Pour Cantrell, *"cet album est à la fois le plus ouvert et le plus dur que nous ayons jamais enregistré"*. C'est effectivement un disque vénéneux qui entraîne l'auditeur dans un vertige émotionnel, un grand hachoir à barbaque humaine. Les thèmes abordés semblent récurrents de la passion grunge : mort, guerre, plaie, deuil, affliction, mélancolie cafardeuse... Mais en fait, et ce sera un cas unique, le groupe réussit un accouplement superbe, conjoncture du metal le plus froid et des ténèbres grouillantes de la new wave anglaise, façon Cure ou Joy Division. Cette rencontre atteint son paroxysme sur le magistral "Heaven Beside You". Layne Staley surmonte toutes les difficultés et rapporte de ses enfers personnels une brillante interprétation.

Nul besoin d'épitaphe, de long discours. Il suffit d'écouter cet *éponyme* pour comprendre l'exaspération des Alice, leur incompréhension du calomnieux réel offert à leur bravoure. Oui, ce groupe fertile et fulgurant était la seule réponse créative à la fin du grunge. Durcir le rock, le métalliser, sans rien oublier des mélodies, exactement comme Ozzy avait su en indiquer la voie dès les débuts du Sabbat Noir.

Prié par la Columbia de soumettre un clip aux télés, Alice In Chains avait brûlé les dollars afin de concevoir pour "Grind" une vidéo parodique qui (en moins de quatre minutes) offrait l'assemblage de toutes les images pouvant révulser les publicitaires rôdant autour des chaînes musicales mondiales : dans un décor grandiose, escaliers *escheriens* montant vers un Olympe halogène, des SDF édentés se vautraient dans leurs haillons, se battant pour des apparitions à l'image avec des animaux estropiés, ahuris. Visionnant ce "Gladiator" des sans-abris, un cadre révulsé avait demandé au groupe de quoi parlait le clip. *"De ce que vous voulez"*, lui fut-il répondu. De fait, la chanson (une des meilleures du projet), sur un barrage de métal fondu qui évoque tour à tour Ted Nugent, Jimmy Page et Kiss, est une prière pour la lumière qui reviendra, pour les amis qui ont trahi et pour un chanteur malade qui joue à plaisir avec son prévisible destin. *"Vérifiez que je sois bien mort avant de m'enterrer"*, énonce-t-il d'une voix sépulcrale alors que Cantrell tire de sa guitare le bruit d'un bimoteur mitraillant une plage en rase-mottes.

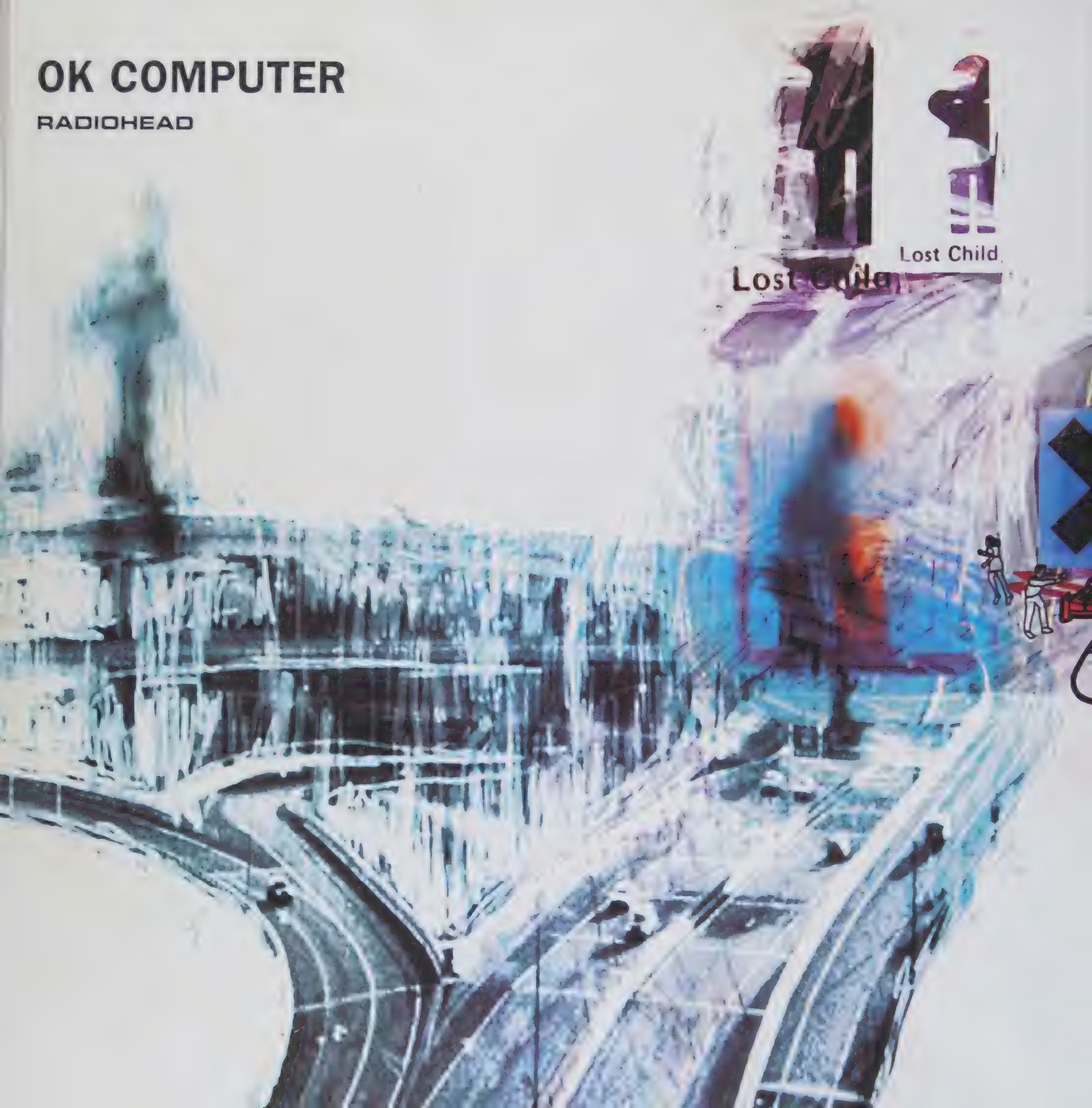
La superbe force d'Alice In Chains, comme celle de tous les groupes grunge, était de refuser tout mot d'ordre, tout slogan global, toute vision sociétale. Se concentrer sur le rock'n'roll, douleur dionysiaque, revenir inlassablement, alchimiquement, sur la densité étouffante d'une affliction trop énorme pour être confessée sinon en des climats lourds, poisseux, décalés par le Prozac.

Que le groupe s'autorise un uppercut, comme le très pugnace "Again", riffs gothiques cruels, rythmique exaspérée et voix étrangement détachées, et l'on comprend tout ce qui va manquer au rock américain dorénavant : la classe. On ne pourra pas accuser AIC d'avoir raté sa sortie : le premier documentaire réalisé sur le groupe par l'Art Institue Of Seattle était glorieusement intitulé *Nous mourrons jeunes*. Reste l'album. Qui a des oreilles l'entendra et qui l'entendra n'en reviendra pas.

Première parution décembre 1995

"A La Nouvelle-Orléans, la plupart des animaux, chiens, chats, ont une patte coupée. Quelqu'un s'en est fait un mojo."

DR JOHN


OK COMPUTER
RADIOHEAD
Lost Child
Lost Child

Radiohead

"OK Computer"

EMI

RADIOHEAD
PARANOID ANDROID CD1
RADIOHEAD
KARMA POLICE CD1

"Nous sommes encore criblés de dettes. *Si ce disque marche... je sais, je suis en train de rêver mais... je pourrai peut-être enfin m'acheter une voiture et venir passer une semaine de vacances à Paris..."* Ainsi s'exprimait timidement le bassiste de Radiohead dans un grand hôtel de Barcelone à quelques jours de la sortie d'un projet étonnant qui allait fédérer les anciens et les modernes autour d'une musique totalement électrique, gorgée de sons bizarres, offrant néanmoins des sensations neuves, le tout restant dans des limites strictes, impeccablement rock. *"Franchement on a acheté un tas de trucs, ordinateurs, samplers, séquenceurs, on a appris à s'en servir, mais moi je ne peux pas chanter à travers des machines. Allez vous faire foutre !"* ricanait encore Thom Yorke en évoquant les improbables directions qu'aurait pu prendre "OK Computer". Pour Radiohead qui sortait galvanisé d'une rencontre avec REM, ce disque était tout à la fois un coup de poker, une remise en cause et un gigantesque pas en avant. Publié en juin 1997, deux ans donc après "The Bends", l'album fera un joli petit démarrage avant d'affoler la planète rock. Les ventes mondiales d'"OK Computer" sont aujourd'hui estimées à trois millions d'exemplaires. Timorés au début, les critiques évoqueraient le plus souvent Pink Floyd alors que le guitariste Ed O'Brien préférait parler *"d'un Spector barjot"*. Plus tard on citerait les influences de Can, Björk, Miles Davis et même Johnny Cash. Sans se rendre compte que cette invraisemblable auberge espagnole est un peu l'intérieur corticoïdal du fan de rock moyen de la fin du siècle dernier. Tout le monde ayant tout entendu et, face à l'idée que l'aventure sixties est rentrée dans les rangs du commerce et de l'industrie, il reste cette formidable option ovni choisie par le groupe d'Oxford : bousculer le paysage à coups de chansons extasiantes. Dès les premiers concerts de l'été 1997, Thom Yorke et ses troupes donnaient l'impression de vouloir défendre ces douze joyaux comme autant de petits "Creep" (leur superbe standard de 1993). Profitant du génie multi-instrumentiste de Jonny Greenwood, Radiohead avait construit chaque titre comme un petit miracle à part, un mini-opéra avec ses temps forts, morceaux de bravoure (la basse d'"Exit Music") et imagerie radicale. Des mois et des interviews durant, Thom Yorke se jouerait de l'insatiable curiosité de ses interlocuteurs, les baladant à sa guise sur des terrains mouvants, hésitant entre l'enlisement explicatif et les rebuffades. Quel que soit le message d'"OK Computer" (et même s'il n'en recèle finalement aucun), une vérité se fait jour au bout de quelques écoutes : rarement groupe anglais a exsudé pareille joie de jouer. Parvenus à un niveau de maîtrise souverain à la suite d'incessantes tournées, les Radiohead semblent tirer une insolente satisfaction de leur métier (ce qui est plus que ce qu'on peut écrire du reste de leurs collègues anglais). Radiohead était en 1997 un groupe qui faisait son bilan intérieur, analysait positivement tous ses défauts. Oui, Thom Yorke est un chanteur fragile, neurotique, mais Colin Greenwood est un bassiste rond et qui ne fait pas de quartier. Les deux guitaristes (Jonny Greenwood et Ed O'Brien) excellent tous deux dans des registres différents, ce qui permettra d'échafauder un spectre plus varié, solos à la Syd Barrett sur "Paranoid Android", guitares mouettes sur "Subterranean Homesick Aliens", délicates fragrances acoustiques sur "Exit Music". Le batteur Phil Selway maintient une imperturbable pression avec l'assurance de quelqu'un qui cogne les fûts dans le même groupe depuis douze ans. En résumé, à ce stade, le troisième Radiohead aurait pu sonner comme la rencontre bizarre d'un Elvis Costello sous Prozac avec divers dissidents de Can, du Velvet et un REM en goguette sans oublier Donald Fagen au piano jazz. Un bordel chabraque. Mais comme s'il voulait maintenir la balance, le groupe s'arroge le côté sombre (*dark side* donc) du rock britannique face aux hymnes pleins d'entrain d'Oasis. En fait, Radiohead explore à la lampe torche le territoire découvert à la même époque par nul autre que Tricky. La construction méticuleuse d'"OK Computer" bénéficiant de longues semaines d'isolement dans un manoir anglais de Bath, vaste propriété du XV^e siècle que Thom Yorke décrira *"hantée par une châtelaine morte en couches, cernée par un silence oppressant, nuits déchirées par les hurlements de femelles renardes"*.

Sur un plan plus prosaïque, le groupe assume ici pour la première fois l'entière responsabilité de sa production (avec l'aide de Nigel Godrich, 26 ans) et le disque y gagne un sentiment de liberté, d'exubérance, de grandeur. *"Nous sommes là, voilà tout ce que nous pouvons faire à ce stade, et même plus"*, clament ces morceaux impeccablement enchaînés les uns aux autres, se déboîtant en gigogne, laissant même la place à un intermède délirant (le n° 7, "Fittier Happier", comme du Burroughs sonique).

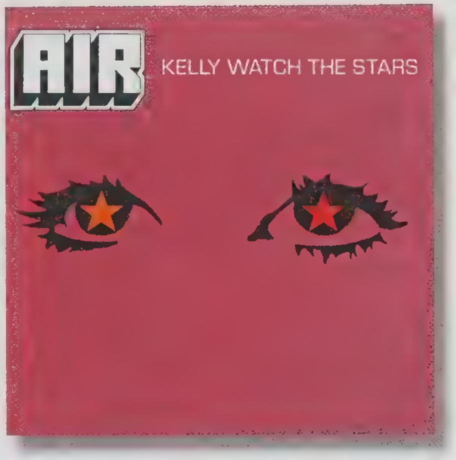
A l'évidence, tous les participants sont ici soudés derrière l'étrange Thom Yorke. Tous travaillent derrière lui, pour lui. D'où ce sens permanent de *grand disque en train de se bricoler*, comme à l'écoute de certains projets oubliés du Band ou du Velvet, sans oublier King Crimson, toutes les chansons étant signées par les cinq membres du groupe, comme à l'époque des démocraties utopiques du rock.

"Quand nous avons commencé 'OK Computer', je voulais vraiment faire un sympathique petit disque qui pourrait passer en bruit de fond dans les restaurants. Les gens auraient déjeuné en l'écoutant d'une oreille. Un disque cool comme du papier peint à fleurs. Aujourd'hui je me rends compte qu'on ne peut absolument pas manger en écoutant ce disque. Impossible !" Ainsi s'exprimait Thom Yorke en juin 1997. Aujourd'hui des gens de tous âges et de toute extraction sociale ont découvert les usages qu'on pouvait faire de ce monument. Et lorsque résonne l'ouverture de "Climbing Up The Walls", ils savent bien, abducteurs de conscience ou pas, que Thom Yorke et Radiohead ont retrouvé l'un des plus anciens secrets perdus de la musique : élever les hommes. Au plus haut du ciel.

Première parution juin 1997

"Au dos de cette pochette, un numéro : 18576397. On peut y lire l'heure exacte à laquelle le mixage fut terminé (18:57), six représente le sixième jour, trois le mois de mars et 97 l'année."

PROFESSEUR LANGDON



Air

"Moon Safari"

Source/ Virgin/ EMI

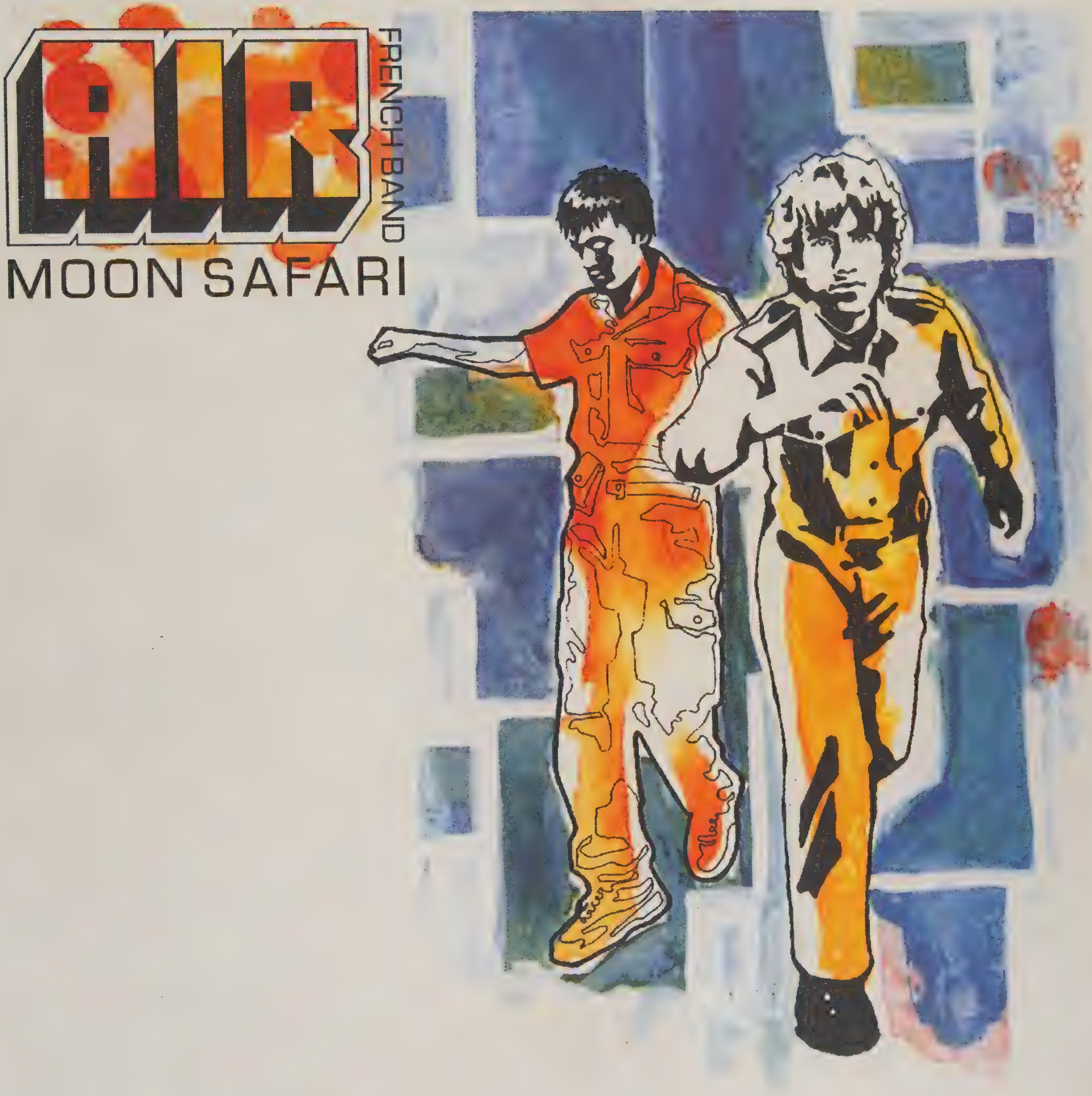
Versailles. Jean-Benoît et Nicolas essayent de faire un groupe de rock nommé Orange avec Alex Gopher à la basse. Certaines maisons de disques reçoivent même une cassette de démos où les futurs Air et leurs copains s'essayent à remplir le contrat d'un groupe de rock normal, composant une démo façon Deep Purple, un titre à la Bowie, un pastiche Beatles. Les réactions des maisons de disques françaises sont fluides et glaciales. Le projet Orange tombe à l'eau. Jean-Benoît reprend ses études d'architecture et Nicolas de musicologie. Le salut viendra de Grande-Bretagne. Fin 1995, les deux compères participent à une compilation du label Source. Le New Musical Express repère leur titre "Casanova 70" et en fait son single de la semaine. Assez encourageant pour provoquer la sortie d'un cinq titres, "Premiers Symptômes". L'enregistrement d'un album est concrétisé. Durant neuf mois, les titres sont composés rue Burcq, dans un petit appartement du 18^{e} arrondissement où vit Nicolas. Puis tout est enregistré sur un huit-pistes dans un studio de Saint-Nom-La-Bretèche. Le son choisi est à la fois terrien et charnel. Avec l'aide de l'ingénieur fétiche Alf, la musique de Air prolonge discrètement l'épopée Steely Dan. C'est un nouveau genre de cocktail lounge music qu'accouche Air lors d'un mixage d'anthologie au studio Plus XXX.

Interviewés durant leur première tournée américaine, Godin et Dunckel laissent planer le mystère. Leur duo semble fait pour résister à toutes les tentations. Ce qu'ils font séparément n'a guère de valeur, expliquent-ils avec une déroutante franchise. Air est un concept qui les force à se dépasser et à se fondre dans une entité supérieure. Entre deux chasses aux vieux vinyles dans les stocks de magasins de la West Coast, les Air découvrent l'Amérique lors de concerts historiques. Le show est une salade folle d'hymnes spatiaux. Le spectacle propose la quasi-intégralité de "Moon Safari", un titre choisi en désespoir de cause. L'album devait s'intituler "Audiorama", puis "Melloscope". Des dizaines de noms semblaient possibles. Mais le souvenir du titre d'une des nouvelles des Chroniques martiennes emporte la partie. Ce disque tombe pile. En dépit de tous leurs vieux instruments analogiques à lampes, Moog, Korg MS20, Fender Rhodes, la musique de Air sonne comme une marche futuriste décente. L'époque frissonne aux sons des nouveaux artistes techno. Même Calexico réussit à faire décoller la country. Un an auparavant, Daft Punk et Prodigy pérennisaient la mode du tout électronique. Godin et Dunckel sont considérés comme faisant partie de la même vague. Ne glaneront-ils pas une Victoire de la musique catégorie Artistes électroniques ? Pour le grand malheur/ bonheur de Air, le disque qui se laisse écouter comme un Soft Machine retrouvé, un long épisode planant, est constellé de singles. Le plus évident, "Sexy Boy", énerve tout le monde. A commencer par JB et Nicolas qui ne souhaitaient pas le placer sur "Moon Safari". Philippe Ascoli du label Source insiste. Nombre de fans purs et durs reprocheront longtemps au duo ce titre facile, accrocheur. Mais MTV se prend de passion pour Air à la faveur du premier clip et son successeur "Kelly Watch The Stars" entre tout naturellement en rotation lourde. Surtout, ce disque est essentiel parce qu'il marque un changement d'époque. En cette fin de siècle, on peut se dire que le rock a gagné toutes les batailles, battu tous les records et profondément changé les mentalités. Mission accomplie, le rock peut abandonner la notion de groupe et mettre tout son talent mélodique et son esprit de recherche au service d'une musique spatiale, rêveuse. Une musique qui se fond dans le décor et rend le monde plus beau, la vie des auditeurs plus légère. Bertrand Burgalat avance dans la même direction avec son album "The Sssound Of Music". Air et Burgalat sont les architectes sonores modernes, les Frank Lloyd Wright de la nouvelle génération. Leur musique évoque un décor pop à souhait, lampes à bulles et fauteuils Eames. Enfin, ce seul disque de Air marque la fin de la malédiction qui a parqué nos artistes dans des carrières hexagonales. A part Little Bob, ni Johnny Hallyday, ni Téléphone, ni Noir Désir n'avaient réussi à s'exporter. Air va séduire les Anglo-Saxons qui trouvent tout naturel de convier des Français dans leurs grands festivals ou leurs plus belles salles. Air bénéficie du soutien de Beck, de Sean Lennon, des Beastie Boys. Et de ses fans qui tous reconnaissent que c'est un album parfait pour les galipettes. Pour le reste, "Moon Safari" précède une vague de sculpteurs sonores qui vont se précipiter dans les méandres du passé, ressortir Jean-Jacques Perrey, Pierre Henry, Michel Colombier et André Popp. La soif de rétro-modernité devient générale. Pourtant, ce n'est pas son moindre mérite, Air se définit comme un groupe rock. Sur scène d'abord. Soutenus par d'excellents musiciens américains, c'est avec la grâce d'un Floyd ou d'un Radiohead que Air défend son premier album. Et puis ce disque est celui qui voit le retour du Vocoder, mystérieuse machine à trafiquer les voix. Lorsqu'ils chantent à travers cet engin tombé en désuétude, les Air n'ont plus peur de rien. Et nous non plus.

Première parution
juin 1998

Pochette réalisée
par le graphiste
des Beastie Boys,
l'excellent
Mike Mills.

"Je pense que l'aspect sexuel dans la musique est hyper important. Moi je suis vachement fier que des tas de gens aient fait l'amour sur 'Moon Safari'."
NICOLAS GODIN


AIR
FRENCH BAND
MOON SAFARI

THE STROKES IS THIS IT

The Strokes

"Is This It"

BMG

The Strokes
THE STROKES
LAST NITE

Parlez d'être au bon endroit au bon moment : l'ascension des Strokes fut miraculeuse. L'histoire commence dès l'été 2000. Un booker travaillant au club Mercury Lounge de Manhattan repère un jeune groupe rock'n'roll local avec vingt-six concerts sous la ceinture. Ce qui frappe Ryan Gentles, qui va devenir manager des cinq garçons, c'est que *"dans la plupart des groupes, il y a un type concerné et trois autres qui ont l'air d'être dans d'autres formations. Mais eux avaient la bonne attitude. Les cinq faisaient tout ce qui était en leur pouvoir pour que ce groupe marche. Et ça fonctionnait..."*

Les Strokes ont le bon look. Un genre de chic bohémien à base de baskets Converse, T-shirts surannés et coupes de cheveux en friche. Côté influences, le chanteur Julian Casablancas en affiche quelques notoires (Velvet Underground, Beach Boys, Cars, mais sans renier Pearl Jam et Nirvana, dont il dit le plus grand bien).

Dans les grands moments ("The Modern Age"), on jurerait des inédits du Velvet troisième époque, joués par des Buzzcocks américains. Plus étonnant, les Strokes sont un des seuls groupes de l'histoire à n'avoir jamais repris aucune chanson d'aucun autre groupe. Nous arrivons ici à la troisième génération : les rockers recyclent leurs influences, sans les afficher.

Les Strokes font circuler une démo qui attire l'attention de Rough Trade Records en Grande-Bretagne. La bande est commercialisée en janvier 2001, c'est le "Modern Age EP". Dans une époque dominée par des groupes qui tentent de se mesurer à Radiohead ou Jeff Buckley (Muse, Starsailor), l'effet du trois-titres des Strokes est atomique. L'époque manquait de rock ? En voilà ! Un rock frais, juvénile, effronté, guilleret. Comme un pied de nez aux calculs des planificateurs. Mais comment en sommes-nous arrivés là ?

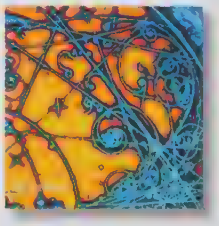
L'histoire des Strokes commence sans doute en 1995 dans une pension privée suisse. Cette année-là, Albert Hammond se lie d'amitié avec Julian Casablancas, fils du patron de l'agence de mannequins Elite. Ou peut-être que l'histoire des Strokes a commencé six ans plus tôt, quand Julian a fait la connaissance de Nikolai Fraiture au lycée français de New York. Ou peut-être que l'histoire s'est solidifiée autour de la rencontre de Julian avec Fabrizio Moretti et Nick Valensi à la Dwight School de Manhattan. Voilà le background. Cinq copains d'internat, fils de bohémiens chic, trimballés de grande école en pensionnat. Le professeur de guitare de Nick Valensi, JP Bowersock, est un élément important. On dit qu'il est le mentor des Strokes, leur gourou, celui qui connaît l'histoire du rock comme sa poche et donne aux gamins des conseils en comportement cool. Mais il y a derrière cela autre chose. Il y a dans l'histoire Strokes le sentiment que ces cinq gosses, soudés par les mêmes expériences décevantes, issus de milieux explosés, ont décidé avec ce projet de reconstruire une famille qui est (enfin) la bonne. Les Strokes sont des frères, un pour tous, tous pour un, et ce qui leur arrivera ensuite, finalement, n'a toujours pas réussi à briser la belle camaraderie des débuts.

L'enregistrement de l'album est facile. Il a lieu durant un mois de break, en pleine tournée triomphale. Le groupe est ambitieux, la demande mondiale. Pour Julian, interviewé dans Rock&Folk, *"la musique est un long processus. La façon dont une mélodie est affectée par un rythme de batterie, l'interaction de deux guitares, j'ai dédié ma vie à explorer tout ça"*.

C'est en avril 2001 que le groupe enregistre "Is This It". Un disque qui dure trente-six courtes minutes et des poussières, mais offre immédiatement des singles très frais ("Last Nite", "Hard To Explain"). Le producteur est Gordon Raphael. Un garçon calme, posé. Sur ses conseils, les Strokes jouent aux échecs entre deux prises. Est-ce rock'n'roll ? En tout cas, ça aide. Car de premières tentatives de séances avec Gil Norton (Pixies) avaient échoué. Trop de tension. Et puis il y a les impulsions créatives de Julian : *"Faut que ça sonne vieux, mais comme du vieux de 2010"*, demande régulièrement le chanteur à l'ingénieur du son. Gordon sait mettre les cinq jeunes gens à l'aise. Il a décoré le studio de lumières clignotantes et de posters, ne s'énerve jamais, trouve les chansons magnifiques. Une attitude cool et posée qui lui vaudra d'être rappelé en hâte quand Nigel Godrich (Radiohead) abandonnera les séances du *"toujours difficile second album"*.

Ce que les Strokes proposent est une pop-rock toujours sur le fil du rasoir, avec attitude punk implicite. Nous ne sommes plus en 1977, et pourtant, *"les flics de New York, ils sont pas bien malins"*. D'instinct, les Strokes sonnent fucked-up, leur album apporte cet indicible élément qui fait frémir le rocker, l'annonce de la fameuse Zone Danger. En plein troisième millénaire, les Strokes proposent des chansons colériques, nerveuses, expression d'une moderne frustration.

Un mois durant, les Strokes furent les maîtres du monde. Le disque est salué par la presse, Kate Moss, Courtney Love, les frères Gallagher ou Joe Strummer se prosternent à leurs pieds, une génération les vénère. Mais dès le 12 septembre 2001, douche froide. BMG décide de remplacer "NY City Cops", trop sarcastique, par une chanson banale. Puis la pochette originale, trop sexe, est censurée. Et les Strokes doivent faire face à des accusations de plus en plus vicieuses. Fils à papa certes, voilà qu'on leur reproche le pillage du tronc commun, un hold-up notamment sur Blondie. Clem Burke en personne sera obligé de prendre position (*"j'entends surtout une combinaison d'Iggy et de Television"*, déclare-t-il). Depuis, les Strokes sont devenus une ancienne cause célèbre, et un bon souvenir. Mais ne les oublions pas, car ce sont eux qui ont ramassé le message et l'ont fait passer. On peut refaire un groupe. C'est autorisé. Et si leur disque n'a pas changé votre vie, au moins il a changé vos baskets.



Première parution
27 août 2001

Ci-dessus, la nouvelle pochette, après passage de la censure.

"Ceux-là, on ne les aime pas, c'est le syndrome fils de riches. Et alors ? Moi, si mon père avait été bourré de thunes, j'aurais pas craché sur du matos, faut pas déconner non plus !"
DANIEL DARC

Queens Of The Stone Age

"Songs For The Deaf"

Geffen/ Universal

Il est quasiment impossible d'expliquer la musique de ce collectif d'anciens stoners sans noter l'influence de leur région... Palm Desert est une étendue de sable désertique où les très riches Américains showbiz (Frank Sinatra, Bill Gates, ce genre) préfèrent jouer au golf sur quelques-uns des plus beaux parcours de la planète, immenses oasis de verdure posées sous un climat saharien. Là, en plein désert, à cent vingt miles au sud de Los Angeles, vit une communauté d'employés, de pop stars et d'Indiens. La nuit, leurs enfants se regroupent dans les ruines de la Nudist Colony, un ancien centre naturiste à l'abri du regard de toute autorité. On branche des générateurs électriques, on sort les guitares et la bière, l'herbe grille et grésille. Au court de ces Generator Parties, deux voyous nommés Josh Homme et Nick Oliveri décident de fonder un groupe : Kyuss. Ils ont seize ans.

Si le rock stoner n'a pas connu le succès commercial du grunge, il a failli passer en force au début des années 90. Mais les dieux du stade n'ont rien compris. Exit Kyuss en 1995, et voilà pourquoi Josh et Nick conçoivent un nouveau collectif dépenaillé et agressif, Queens Of The Stone Age (nom fourni par Chris Goss, le producteur de Kyuss). Leur concept est basique : tourner un maximum, se retrouver dans le désert pour enregistrer des séances (en fait de longues jams entre potes) et au final, sortir des albums poids-lourds, tenter de créer un hard rock d'époque. Surtout ils inventent un concept de tribu où, au gré des besoins, tel ingénieur du son pourra empoigner la guitare, tel batteur se mettre à chanter et tel chanteur participer à l'écriture et à la production.

De Palm Springs, on peut rallier Los Angeles en voiture, bien sûr. Compter trois heures de route interminable, sous un soleil de plomb. A mi-chemin, un parc de style égyptien, un masque géant de Toutankhamon posé dans le désert californien. A un autre moment, une station où les camions doivent faire vérifier leur chargement avant d'entrer dans Los-Angeles. Tout du long, les éoliennes, par centaines, par milliers, brassant silencieusement l'air de leurs pales. Cette route surréaliste, Josh Homme l'a empruntée tellement de fois qu'il pourrait la faire les yeux fermés. Tout l'album "Songs For The Death" raconte ce drive. Pour Josh : *"L'album commence dans le trafic de Los Angeles et s'achève dans le désert. J'ai fait ce voyage tellement de fois. Je n'avais pas de stéréo, seulement une radio, et pendant ce voyage vers nulle part, vous entendez ces stations religieuses étranges, cette musique atroce à lui préférer le silence. Et parfois, dans un boucan horrible, une station laisse place à une autre. Je voulais mettre tout ça sur disque."*

En octobre-novembre 2001, le groupe tente des démos avec le producteur Eric Valentine-(Satriani). L'enregistrement ne décolle pas. Le producteur est trop rigide et très vite il est remercié. Josh Homme décide de travailler lui-même sur ce disque avec Chris Goss des Masters Of Reality et Adam Kasper, collaborateur des Foo Fighters. Pour Nick Oliveri : *"Nous sommes partis du principe que nous voulions créer un album qu'on ne trouvait pas chez les disquaires. Aborder tous les styles qu'on aime, rock'n'roll, pop, punk, heavy rock, avec une attitude rigoureusement authentique. A la manière des Sonics ou des Ramones..."*

Il est à noter que pour ce disque, le collectif QOTSA est augmenté de Mark Lanegan, éminence grise du grunge. L'homme a sévi dans Screaming Trees. Chanteur morrisonien et habité, Lanegan ne se considère pas membre du groupe, il admet seulement faire partie de la troupe. Mais il participe à l'écriture, sa voix lourde et menaçante contrebalance idéalement l'organe de Josh et celui plus éraillé de Nick.

Arrivé en studio, le gang subit un grave revers : le départ imprévu du batteur Gene Trautman (parti solo). Sans tergiverser, Chris et Nick font appel à Dave Grohl, ancien batteur de Nirvana. Dave connaît le groupe depuis 1992. Voyant Kyuss en concert à Seattle, il est tout de suite devenu fan. Dave Grohl abandonne tous ses projets pour foncer en studio au secours de ses copains. Josh Homme : *"J'ai appelé Dave un jour à midi. A six heures, il était en studio. Deux heures plus tard, il avait mis en boîte cinq morceaux !"*

Les thèmes de l'album seront révélés par Josh lors d'un entretien avec Cyril Deluermoz en 2001 : *"'Songs For The Deaf' est un appel à l'évasion. Sous tous ses aspects. Conduire, baiser, se défoncer sont des formes d'évasion. Et l'album ne parle que de cela."*

Les Queens Of The Stone Age sont la famille Manson du rock. Leurs connexions avec le monde du metal de Los Angeles leur permettent d'aplanir toutes les difficultés. Twiggy Ramirez, bassiste de Marilyn Manson, les rejoint même pour enregistrer des intermèdes idiots, jouant au DJ du désert. Mais la force de Josh Homme et Nick Oliveri reste d'avoir saisi l'essence même du rock'n'roll. Qui est fugitive. Voilà pourquoi les *Desert Sessions* sont mises à contribution. Fouillant dans les jams enregistrées au Rancho de la Luna, avec les participations dérangées de musiciens de Hole, Eleven, Earthlings?, Dwarves, Ween, Soundgarden, Masters Of Reality et autres, Josh et Nick exhument notamment "Hangin' Tree" et "You Think I Ain't Worth A Dollar, But I Feel Like A Millionaire". A l'arrivée, "Songs For The Deaf" pourrait bien être le Mulholland Drive du stoner.

Le concept des spots radios qui entourent les morceaux hausse la barre. L'auditeur est prévenu : il se trouve au centre d'une mystérieuse histoire de route. Ce n'est plus celle de Jack Kerouac. Mais les bolides de fer et de chrome circulent toujours à tombeau ouvert. Une étrange excitation s'empare du voyageur. "Songs For The Deaf" est une expérience caniculaire, mystique, droguée et psychotique. Comme de bien prévisible, Dave Grohl et Nick Oliveri font des étincelles. Ils sont la section rythmique de l'enfer. Le travail de pulsion sauvage auquel ils se livrent sur n'importe quel titre est soufflant. C'était ça, le rock'n'roll ("A Song For The Dead"). Science des breaks, intros tarabiscotées et soudain, le boucan de la machine, pompe infernale avec des carburateurs flingués. Les guitares tressent des rosettes de larsen et Josh Homme n'a plus qu'à poser sa voix avec une classe innée.

Première parution
28 juin 2002

Pas moins de trois pochettes pour ce disque. En grand le vinyle GB, en petit : le vinyle US.

"Tous les dix ans, paraît un disque qui définit le futur du rock. C'est celui-là."
JOSH HOMME

QUEENS OF THE STONE AGE

SONGS FOR THE DEAF

PARENTAL
ADVISORY
EXPLICIT CONTENT

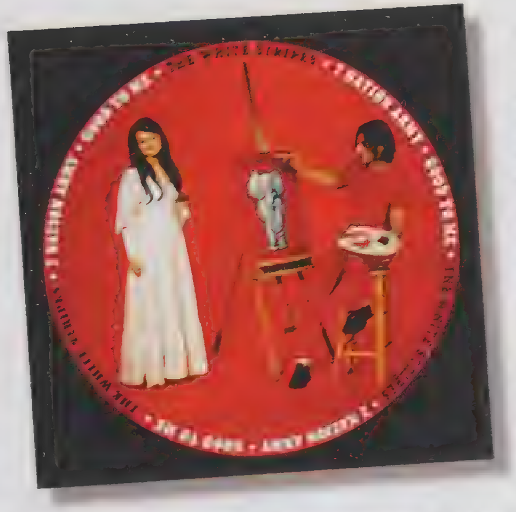
III

The White Stripes

"Elephant"

XL/ Beggars

Enregistré à Londres, [illegible]


THE WHITE STRIPES
SEVEN NATION ARMY

[illegible]

Première parution
7 avril 2003

Il existe
six pochettes
différentes
de cet album,
avec des codes
de couleurs inversés,
au Japon Jack est
vêtu de blanc, etc.
La batte de cricket
indique clairement
"l'album
britannique".

The Libertines

"Up The Bracket"

Rough Trade [illegible]

"Ils m'ont laissé au bord de la route. [illegible]

[illegible]

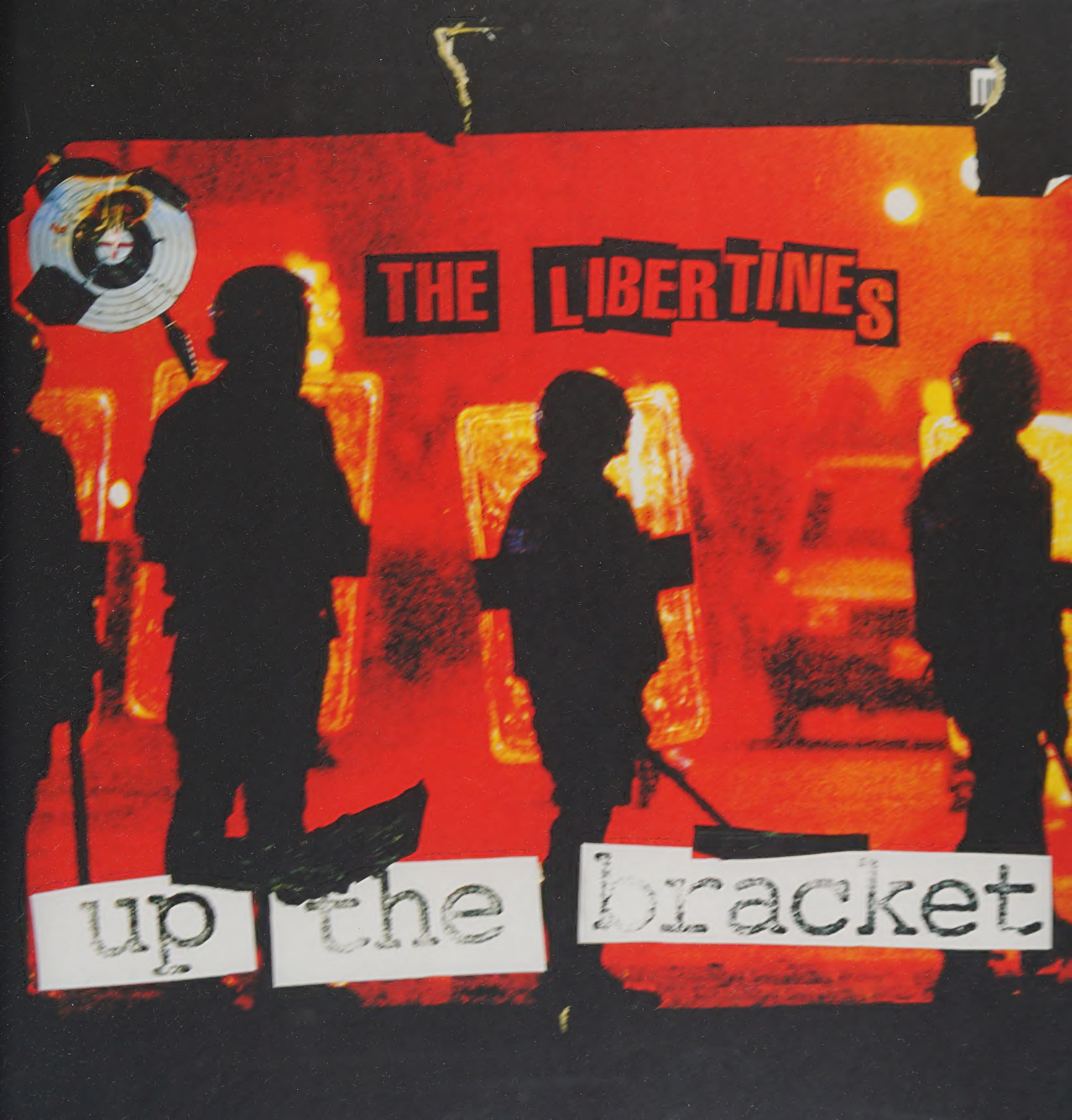
THE LIBERTINES
TIME FOR HEROES

[illegible]

[illegible]

Première parution : 14 octobre 2002.

Au dernier jour de mixage de l'album, Mick Jones apporte au studio un exemplaire du quotidien The Guardian. L'Argentine est en flammes, à la une des policiers surveillent des émeutiers. L'ancien Clash décrète : "C'est votre pochette". Dont acte.


THE LIBERTINES
up the bracket

Être Rock'n'Roll...

Chant d'Honneur, part one, les Rockeuses :

Manon, Virginie D.,Yasmine Aoudi, Busty, Chantal Covès, Marie-Eugénie Barbey d'Aurevilly,
Sylvie Laroche, Natasha Lejeune, Agnès Léglise, Marie Darrieussecq, Aliz Tale, Elvire, Annie Pastor,
Ann Scott, Maria Rudman, Lætitia Rocca, Isabelle Chelley, Coralie Trinh Thi, Lorianne Dimosi, Emma Lavigne,
Céleste Bauby, Carole Epinette, Muriel Delepont, Charlotte Verneiges, Colonel Moutarde, Georgina Tacou,
Hélène Lee, Mara Villiers, Nicole Rossi, Safia Babour, Tania Scemama, Laurence Delbasty, Dinah, Rose-Hélène Deplasse
Zaïa Hadouche, Valérie Santarelli, Axelle Le Dauphin, Valentine Desjeunes & Chloë des Lysses.
Love & Respect.

Chant d'honneur, part two, Rockers & Rollers :

Les lecteurs de Rock&Folk, before, now and after.
Mick & Keith, Théophile Bauby, Vincent Tannières, Vincent Palmer, Patrick Eudeline & Emma, Jean-Nœl Berte,
Joey Starr, Philippe Paringaux, Jean-William Thoury, Maxime Schmitt, Iggy Pop, Bertrand Burgalat,
Fabien Darmon, Patrick Casasnovas, Hervé Desinge, Nikola Acin, Cyril Deluermoz & Anne, Jean-Pierre Dionnet
& Fatima, Michel Polnareff, Jean & Paule, mes parents, Robin & Lou, Laurent & Agnès, ma famille,
Thierry Guitard, Bayon, Nick Kent, Paul Rambali, Neil Spencer, Alexandro Jodorowsky, Bob Gruen,
Jérôme Soligny, Eric Dahan, Basile Farkas, Matthieu Vatin, Alain Digue, Hervé Deplasse, Philippe Djian,
Thierry Chatain, Jean-Jacques Schul, Michel Bulteau, Jean-Paul Bourre, Marc Dufaud, Jean Noël Ogouz,
AS Dragon, Claude Gassian, Alexis Bernier, Benoît Sabatier, JD Beauvallet, Stéphane Davet, Sacha Reins,
Francis Dordor, David Angevin, Yves Adrien, Philippe Vuillemin, Kiki Picasso, Daniel Darc, Godin & Dunckel,
Philippe Thieyre, Gilles Garrigos, Kim Fowley, Yazid Manou, le Yéti des puces de Saint-Ouen, Serge Vincendet,
Roger Venante, Jean-Luc Marre, Patrick Amselem, Tristan Dulaz, Géant Vert, Marc Legendre, Philippe Barbot,
Olivier Cachin, Philippe Martel, Michel Houellebecq, Philippe Garnier, Alain de Greef & Vanina, Pierre Lescure,
Joël Brun & Hélène, Franck Roy & Elizabeth, Frank Loriou, Matthieu Chédid, Nicolas Ungemuth, Jérôme Reijasse,
Vincent Hanon, Mathieu Cuq, Jean-Vic Chapus, Damien Almira, Julien Deborgher, Emmanuel Plane, Hyperfamous,
Jacques Denis, Éric Tong-Cuong, Dominique Tarlé, François Bergeron, Alain Dister, Les Cap, Ketal, Pierre Bouteiller,
Thomas Vandenberg, Guy Messina, Little Bob, Fabrice Demessence, Christophe Lemaire, Pierre Benain,
Patrick Amselem, Gil & Suspens le docteur Denis Dorel et Marc Zermati.
Keep rocking ya all.

Chant d'honneur, part three, new kids on the block :

Les Naast, Brats, Second Sex, Hellboys, HushPuppies, Audition, Plastiscine, Pravda, Violette,
Parisians, Calvin Dionnet et tous les petits nouveaux :
... à vous de jouer.

In memoriam :

Brenda Jackson, Gregory Ken, Philippe Koechlin, Hunter S. Thompson, Sextoy, Karen Bach, Joe Strummer,
Philippe Krootchey, Lester Bangs, Alain Pacadis, Serge Gainsbourg, Dominique Cazenave, Stiv Bators,
Dominique Laboubée, Christian Lebrun, Yves Chaland.
A un de ces jours.

Photo de couverture : Carole Epinette Direction artistique : Vincent Tannières Conseils linguistiques : Vincent Palmer

AC/DC 176
Aerosmith 134
Air 206
Alice In Chains 202
Allman Brothers 84
Amon Düül 60
Band 32
Beach Boys 16
Beatles 24, 38
Jeff Beck Group 40
Big Star 124
Black Crowes 194
Black Sabbath 116
Blind Faith 44
David Bowie 114
James Brown 66
Jeff Buckley 196
Can 74
Captain Beefheart 52
Johnny Cash 42
Eric Clapton 44, 70
Clash 138
Copperhead 118
Alice Cooper 92
Elvis Costello 154
Cramps 170
Crosby, Stills, Nash & Young 62
Cure 180
Deep Purple 56
Derek And The Dominos 70
Doors 20, 76
Bob Dylan 18
Flamin' Groovies 80
Funkadelic 158
Serge Gainsbourg 72
Gang Of Four 166
Marvin Gaye 82
Guns N'Roses 184
George Harrison 68
Hawkwind 100
Heartbreakers 146
Jimi Hendrix Experience 36
Iggy & The Stooges 108
Michael Jackson 164
Jam 142
Janis Joplin & Big Brother 34
Jefferson Airplane 30
Joy Division 174
King Crimson 46
Kraftwerk 156
Led Zeppelin 48, 90
John Lennon 88
Libertines 214
Love 28
Lynyrd Skynyrd 126
Bob Marley 140
MC5 54
Motörhead 162
New York Dolls 112
Nirvana 190
Oasis 200
Pink Floyd 26, 104
Pixies 186
Elvis Presley 12
Pretty Things 58
Prince 182
Public Image Ltd 160
Queens Of The Stone Age 210
Radiohead 204
Rage Against The Machine 192
Ramones 168
Red Hot Chili Peppers 198
Lou Reed 110, 120
Rolling Stones 78, 96
Diana Ross 172
Roxy Music 98
Todd Rundgren 106
Santana 102
Sex Pistols 148
Sly & The Family Stone 94
Patti Smith 132
Sonic Youth 188
Specials 178
Bruce Springsteen 130
Steely Dan 144
Stooges 64
Strokes 208
Suicide 152
Television 136
Velvet Underground 22
White Stripes 212
Who 86
Wire 150
Robert Wyatt 122
Yardbirds 14
Neil Young 128
Frank Zappa 50

BOB DYLAN
BLONDE ON BLONDE
MFSL 1-100
THE BE
CREAM
MUSIC FROM BIG PINK • THE BAND
BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY
JIMI HENDRIX EXPERIENCE • ELECTRIC LADYLA
The BEATLES
EOP-80711
COSA NOSTRA BECK-OLA
JOHNNY CASH AT SAN QUENTIN
IN THE COURT OF THE CRIMSON KING
LED ZEPPELIN
FRANK ZAPPA/HOT RATS
MC 5
TROUT MASK REPLICA
HARRISON/ALL THINGS
PD2-3501
DEREK AND THE
SERGE GAINSBOURG
ROLLING STONES
ALICE COOPER • KILLER
THE ALLMAN BROTHERS BAND AT FILLMORE EAST
HEAVY VINYL
imagine
john lennon
SLY/THERE'S A RIOT GOIN' ON
TAMLA

Elvis Presley • Yardbirds • Beach Boys • Bob Dylan • Doors • Velvet Underground • Beatles • Love • Jefferson Airplane Cream • Band • Janis Joplin • Jimi Hendrix • Jeff Beck • Johnny Cash • Blind Faith • King Crimson • Led Zeppelin Frank Zappa • Captain Beefheart • MC5 • Deep Purple • Pretty Things • Amon Düül • Crosby, Stills, Nash & Young • Stooges James Brown • George Harrison • Derek And The Dominos • Serge Gainsbourg • Can • Rolling Stones • Flamin Goovies Marvin Gaye • Allman Brothers • Who • John Lennon • Alice Cooper • Sly & The Family Stone • Roxy Music • Hawkwind Carlos Santana • Pink Floyd • Todd Rundgren • Lou Reed • New York Dolls • David Bowie • Black Sabbath • Copperhead Robert Wyatt • Big Star • Lynyrd Skynyrd • Neil Young • Bruce Springsteen • Patti Smith • Aerosmith • Television • Clash Bob Marley • Jam • Steely Dan • Heartbreakers • Sex Pistols • Wire • Suicide • Elvis Costello • Kraftwerk • Funkadelic PIL • Motörhead • Michael Jackson • Gang Of Four • Ramones • Cramps • Diana Ross • Joy Division • AC/DC • Specials • Cure Prince • Guns N' Roses • Pixies • Sonic Youth • Nirvana • RATM • Black Crowes • Jeff Buckley • Red Hot Chili Peppers Oasis • Alice In Chains • Radiohead • Air • Strokes • Queens Of The Stone Age • White Stripes & Libertines.

rock'n'roll pop psychédélique prog hard rock glam funk punk new wave metal grunge brit pop garage

Philippe Manœuvre est rédacteur en chef de Rock&Folk.

Warhol
Verve
ELEKTRA RECORDS
ELEKTRA
MOBILE FID
STEREOPHONIC
STEREO
BIZARRE
REPRISE
AMON DUUL II
COLU

ISBN 2-226-152
60 8592 2
24,00 € TTC
9 782226 15

KQ-894-971